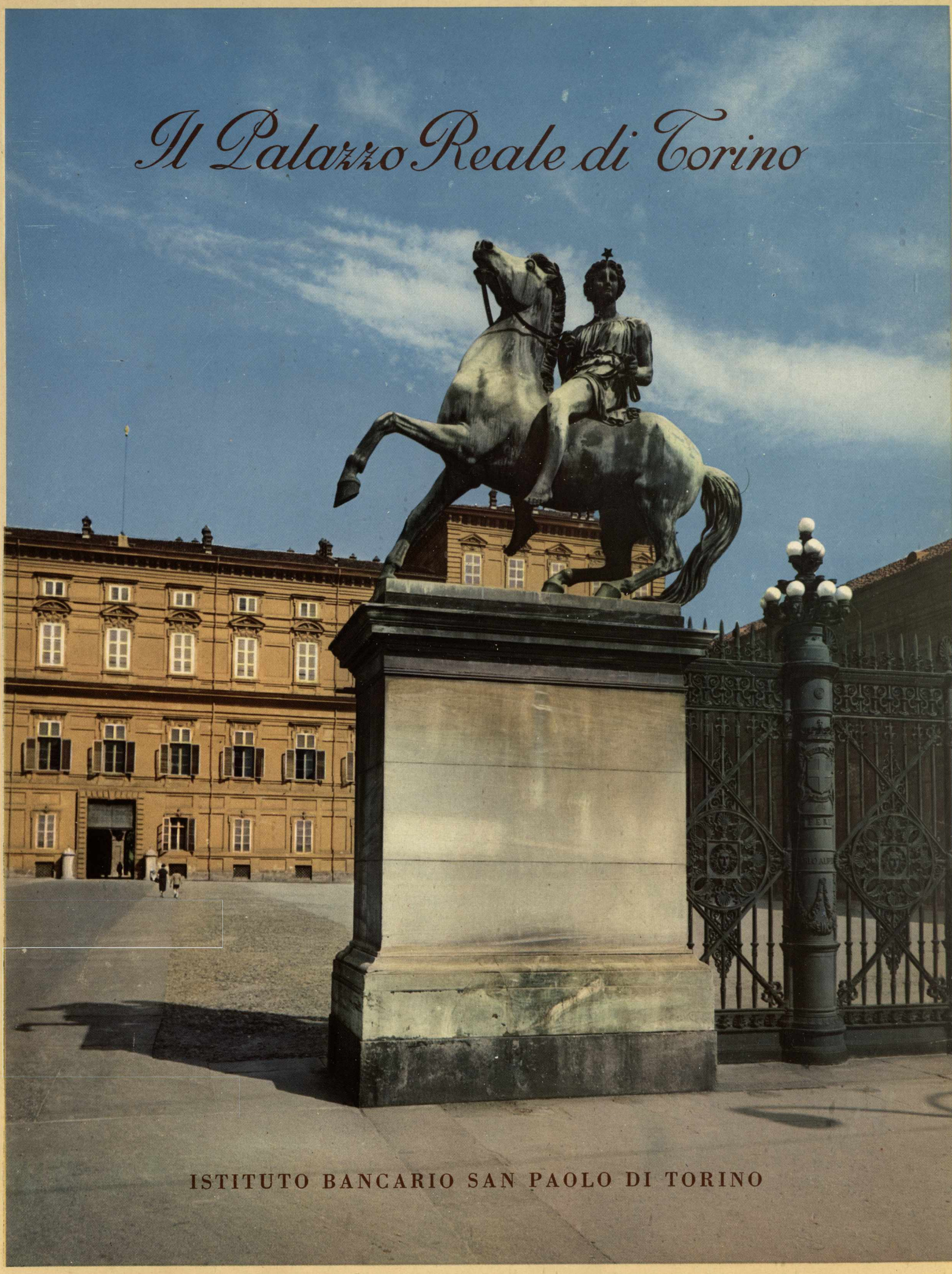
Il Palazzo Reale di Torino



ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP_Biblioteca_998

IL PALAZZO REALE
DI
TORINO

Cento anni fa, nel 1858, usciva stampata dalla tipografia torinese Eredi Botta la Descrizione del Reale Palazzo di Torino, *opera scrupolosissima di Clemente Rovere, oggi pressoché introvabile salvo che in qualche biblioteca di studioso specializzato. Dedicando il libro al conte Giovanni Nigra, senatore e ministro della « Casa del Re », il Rovere si dichiarava suo debitore per « avere potuto largamente attingere a fonti autentiche e sicure », cioè a documenti, lettere, conti di tesoreria, registri discarichi, esistenti negli archivi reali. Infatti per la prima volta, dopo i cenni piuttosto sommari e spesso imprecisi delle « Guide » del Craveri (1753), del Derossi (1781), del Paroletti (1819), e della stessa* Storia di Torino *del Cibrario (1846), in altri casi fonte preziosa di notizie, la vicenda allora due volte secolare della reggia sabauda e le ricchezze artistiche in essa contenute venivano illustrate minutamente, persino pedantescamente, con un evidente impegno di esattezza.*

Perché la sua trattazione risultasse più chiara, l'autore aveva diviso il libro in due parti: prima la storia della costruzione e decorazione del palazzo, poi la descrizione molto particolareggiata dei « principali appartamenti » e delle « cose più notevoli ». Il suo errore fu di accodare all'una e all'altra parte dozzine di pagine di fittissime ed anche lunghissime note, invece di fondere il contenuto di queste nei precedenti capitoli, limitando le chiose all'indispensabile. Ne derivò una lettura estremamente faticosa, confusa dal continuo richiamo ad annotazioni gremite di nomi e di date, e viceversa mute circa la precisazione dei documenti suffraganti l'attendibilità di questi nomi e di queste date, da accogliere perciò talvolta

con dubbio. Per di più incomplete e poco persuasive le notizie sulle dimore dei principi sabaudi in Torino prima della costruzione, a metà del Seicento, dell'attuale Palazzo Reale. Inoltre l'illustrazione degli appartamenti al secondo e terzo piano si limita purtroppo a pochi insufficienti cenni.

Ad ogni modo, non ostante la poco felice ripartizione del testo, malgrado qualche contraddizione, incertezza, e svista attributiva di pitture (ma limitatissime, e di ciò va data lode all'attento catalogatore), la Descrizione *del Rovere resta la base di qualsiasi ricerca e studio sul Palazzo Reale di Torino, e ad essa son ricorsi quanti in questi trascorsi cent'anni hanno trattato dell'insigne edificio, sia dal punto di vista architettonico che da quello decorativo. Nessuno però finora ha ripreso il tema — pur di tanta importanza per la storia di Torino e per lo studio dell'arte barocca e neoclassica in Piemonte — con l'ampiezza, ed insieme la minuzia, del Rovere; e la stessa Andreina Griseri che l'anno scorso, per il periodico inglese* The Connoisseur, *in un fascicolo tutto dedicato all'arte italiana, lo portò per la prima volta sul piano d'una critica tanto sottile di gusto quanto aggiornata nell'indagine filologica, non oltrepassò la misura d'un saggio da rivista.*

Tuttavia nel campo internazionale degli studi artistici cresce fortunatamente l'interesse per l'arte del Piemonte, ed in particolare l'architettura del Guarini, del Juvarra, e dei loro seguaci, eccita l'attenzione di vari storici e critici stranieri, come i giovani americani venuti l'estate scorsa appositamente a Torino col professor Rudolf Wittkower, della Columbia University.

Perciò con questa pubblicazione l'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO non soltanto dimostra la propria coerenza nello svolgimento di un programma culturale iniziato fin dal 1952; ma — proprio a un secolo dalla comparsa della Descrizione *del Rovere — con una serie di fedeli ripro-*

duzioni a colori, adeguatamente presentate e commentate, d'ambienti e di particolari decorativi del Palazzo Reale di Torino, intende recare un tempestivo contributo ad una più ampia analisi dell'arte barocca piemontese.

Questa pubblicazione è l'ottava di quella che ormai già si può chiamare la « biblioteca d'arte » dell'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO: seguendo essa quelle sulla Galleria Sabauda (1952), sulla Galleria torinese d'arte moderna (1953), sul Museo d'arte antica di Palazzo Madama (1954), sui capolavori della città di Vercelli (1955), sulla Galleria genovese di Palazzo Bianco (1956), su « Tre monumenti pittorici del Piemonte antico », cioè gli affreschi di S. Antonio di Ranverso, del Castello della Manta, e dello Spanzotti nell'ex convento di S. Bernardino ad Ivrea (1957), sulla Palazzina di Caccia di Stupinigi (1958).

Come si vede, un programma di seria divulgazione a favore di monumenti, musei, complessi d'opere, scelti (fatta una sola eccezione) nel patrimonio storico-artistico piemontese: un programma svolto dunque con un particolare criterio di organicità che è stato favorevolmente accolto da un pubblico ormai molto vasto, e notato e lodato da studiosi autorevoli.

Ma dedicando al Palazzo Reale di Torino questa monografia, l'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO ha inteso anche sottolineare l'importanza assunta dall'antica dimora dei Savoia quale magnifica documentazione artistica dal Seicento all'Ottocento, posta adesso a servizio della pubblica istruzione: un museo che attende ancora grandiosi restauri, l'apertura di molte sale, un riordinamento degno dei tesori che ospita.

Il curatore di questa pubblicazione esprime la sua gratitudine a quanti gli facilitarono il lavoro: dai funzionari della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte al personale di custodia del Palazzo Reale; e ringrazia in modo particolare la dott.ssa Andreina Griseri per la preziosa collaborazione e il dott. Vittorio Viale e la dott.ssa Mercedes Ferrero Viale per l'amichevole aiuto.

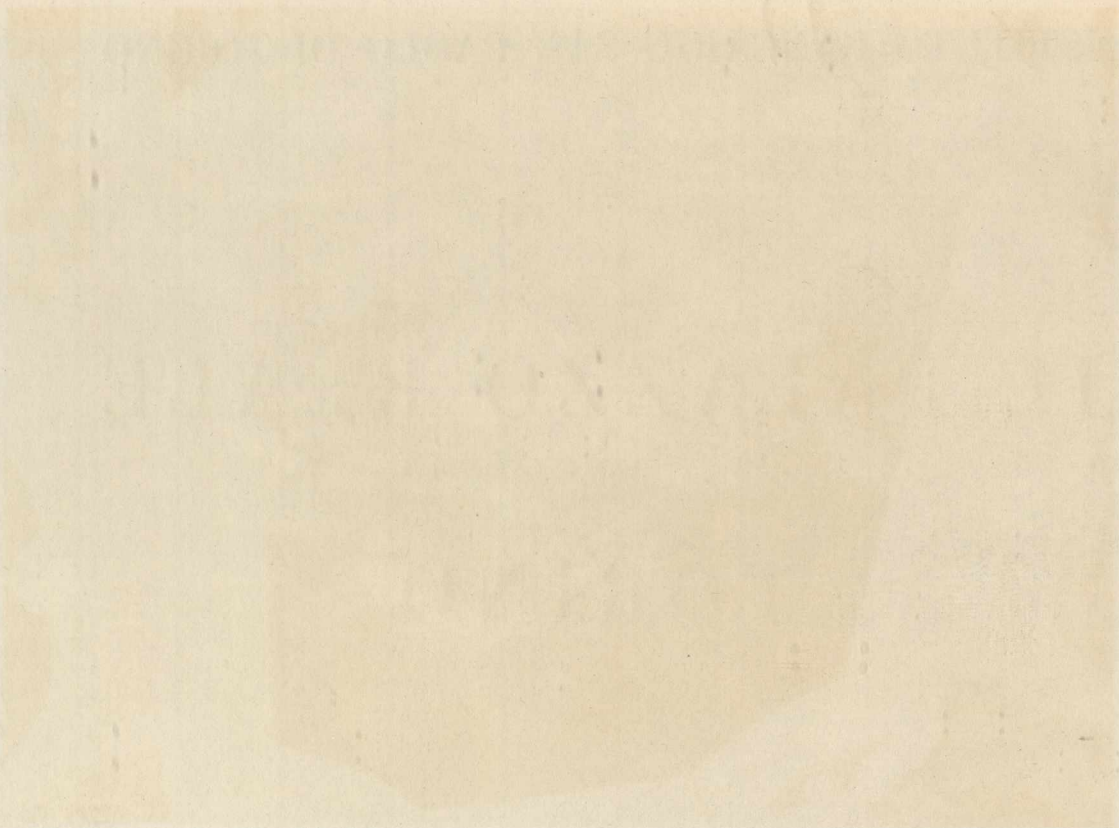
DI QUESTO LIBRO
SONO STATI STAMPATI
3500 ESEMPLARI
DEI QUALI 999 NUMERATI

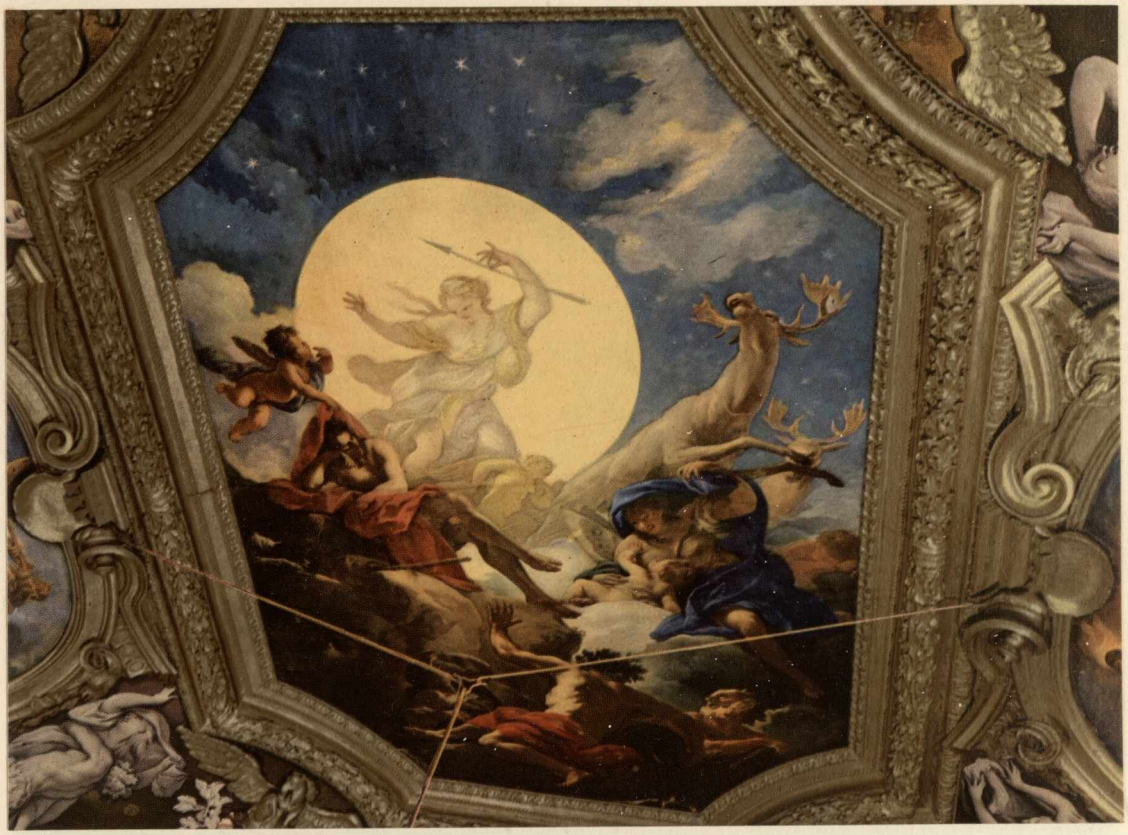
ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

IL PALAZZO REALE
DI
TORINO

A CURA DI MARZIANO BERNARDI

TORINO 1959





Daniele Seyter - Camera da letto della Regina - Il mito di Diana ed Endimione (particolare).

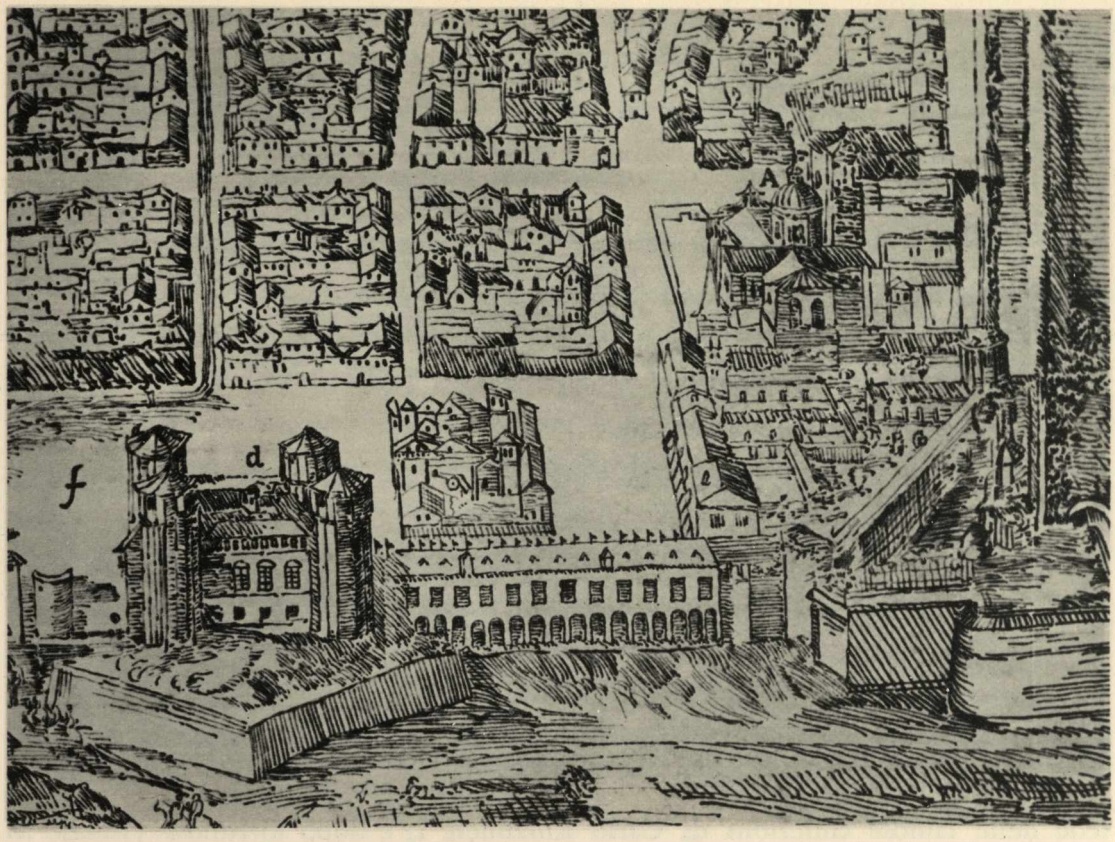
Le vicende costruttive che riguardano la reggia dei Savoia a Torino dopo la restaurazione degli Stati sabaudi ad opera di Emanuele Filiberto sono assai meno evidenti e documentate di quanto possa supporre chi contempla il grandioso palazzo prospiciente con la sua immensa facciata Piazza Castello, ben sapendo ch'esso sorse nel luogo e nell'aspetto attuali intorno alla metà del Seicento (i contratti coi capomastri Antonio Antoniotto e Antonio Pescina, incaricati dell'esecuzione della fabbrica, sono rispettivamente del 30 aprile 1645 e del 21 aprile 1646), e che d'Amedeo di Castellamonte è il disegno della fronte sulla Piazzetta Reale: un progetto che richiese adattamenti vari per accordarsi con il corpo dell'edificio e la cui attuazione ebbe principio trecent'anni fa, nel 1658 (1). I rari testi che di tali vicende trattano sono spesso confusi e contraddittori, e per lo più

ripetono dall'uno all'altro le medesime incompletezze e incertezze (2). Dal canto loro le antiche stampe di vedute e piante cittadine dànno poco affidamento di precisione, ricalcando esse in genere, fino alle non sempre del tutto attendibili illustrazioni del *Theatrum Sabaudiae* (3), cioè fino all'ultimo ventennio del secolo XVII, la famosa pianta delineata nel 1572 dal pittore olandese al servizio di Emanuele Filiberto, Giovanni Carracha (4). Conviene perciò andar cauti nel tentativo di precisare la struttura e l'ubicazione dei palazzi che nell'angolo nord-est della cinta fortificata cittadina precedettero, dal tempo di Emanuele Filiberto a quello di Madama Reale Maria Cristina di Francia e di Carlo Emanuele II, la reggia castellamontiana; e per conto nostro, piuttosto che lasciarci indurre a recise affermazioni, preferiamo esporre e vagliare i passi dei vari autori per trarne le conclusioni più probabili.

La *Guida per la Real Città di Torino* del Craveri, ch'è del 1753, non fa cenno d'alcun edificio preesistente, sulla stessa area, all'attuale; si limita a una rapida indicazione degli ambienti, alla citazione d'alcuni degli artisti che li decorarono; e assai maggior spazio dà alla descrizione dell'ostensione della SS. Sindone dal così detto « Padiglione Reale », allora « posto in mezzo a due grandi Piazze, cioè Piazza Reale, e Piazza Castello », sorta di terrazza costruita intorno al 1662, distrutta da un incendio nel 1811, e sostituita dalla cancellata disegnata nel 1835 da Pelagio Palagi (5).

Viceversa nell'accurata *Nuova Guida per la Città di Torino* pubblicata dal Derossi nel 1781, dopo varie pagine sul Palazzo Reale, si legge un paragrafo che val la pena di riportare: « Palazzo Reale detto comunemente il Vecchio. Fatto sul disegno di Ascanio Vittozzi, nel quale si trova il Guardamobile; al fondo del quale ritrovasi una rotonda d'ordine jonico con colonne di marmo di diversi colori la quale servì di cappella, all'occasione, che trasportarono da Chiambery la SS. Sindone, ove fu riposta per fino al tempo che fu fabbricata la cappella del Santissimo Sudario. E questa rotonda si crede da alcuni che sia secondo i disegni del Palladio. *Sito vicino alla Chiesa Metropolitana di s. Gio. Batista* ».

Se è vero che questo così detto « Palazzo Vecchio » già ospitava nel 1574 Enrico III di Francia (6), non poté Ascanio Vittozzi esserne il progettista, a meno di anticipare di circa un decennio la sua venuta a Torino; e così pure è da escludere che della suddetta « rotonda » abbia dato il disegno il Palladio, il quale, quand'anche si voglia accettare la nota ipotesi d'un suo soggiorno in Piemonte,



Particolare della pianta di Torino delineata da Giovanni Carracha nel 1572. In primo piano, da sinistra, si vede: il Castello (attuale Palazzo Madama); la Galleria che univa il Castello al Palazzo del Vescovo; l'area comprendente il Palazzo del Vescovo (ch'è il fabbricato lungo, di scorcio, ad angolo retto con la Galleria), le case ed i giardini e gli orti dei canonici. A destra, il Bastione degli Angeli, appoggiato al muro romano. In secondo piano il Duomo. Dietro la Galleria, nella piazza, il gruppo di casupole con la fonderia dei cannoni.

ebbe contatti con Emanuele Filiberto (al quale dedicò nel 1570 due dei suoi *Quattro libri dell'Architettura*) e non con Carlo Emanuele I, che ordinò la costruzione di codesta « rotonda » nel 1587, secondo quanto attesta il Rovere (7), e quindi valendosi probabilmente dell'opera del Vittozzi. Vedremo che il palazzo del duca di Savoia poi chiamato « vecchio » in contrapposto con l'altro edificato a metà del Seicento, cioè il « Palazzo Grande », ebbe anche il nome di « Palazzo di S. Giovanni » per esser situato — come scriveva il Derossi — « vicino alla Chiesa Metropolitana di s. Gio. Batista »; se non che la parola « vicino » è un po' troppo vaga per indicare l'ubicazione precisa di un edificio di tanta importanza; ma a questo punto è opportuno fare un passo indietro nel tempo.

Si sa che i conti e poi duchi sabaudi, prima che Emanuele Filiberto ponesse la sua stabile dimora a Torino facendone la capitale dello Stato, nei loro più o meno lunghi soggiorni prendevano stanza o nel Castello (Palazzo Madama) o nel più vasto e comodo Palazzo del Vescovo. Il Paroletti (8) afferma che avendo la reggente Bianca di Monferrato, vedova di Carlo I di Savoia, ceduto al re di Francia Carlo VIII durante il suo passaggio a Torino nel 1494 il proprio appartamento del Castello trasferendosi provvisoriamente nel Palazzo del Vescovo, ciò costituì un precedente poi seguito da altri principi sabaudi, ai quali venne approntato uno stabile « appartement pour les recevoir ». Il Cibrario (9) ci dice invece semplicemente che « il palazzo del vescovo era certamente il più ampio ed orrevole che fosse in Torino; e perciò i principi d'Acaia ed i principi di Savoia, quando venivano a Torino, solevano eleggerlo di preferenza a loro stanza; sebbene molte volte fermassero anche dimora nel castello od in qualche pubblico albergo ». Ad ogni modo, fu senza dubbio il duplice uso che i principi sabaudi facevano e del Castello e del Palazzo del Vescovo a determinare la costruzione, nel 1497, d'un passaggio chiuso e protetto fra i due edifici, cioè una galleria appoggiata all'antico muro romano che cingeva a levante la città: la medesima galleria che più tardi, ampliata e sontuosamente decorata, divenne la sede delle famose collezioni di Carlo Emanuele I, e dopo fortunose vicende fu demolita soltanto sul principio dell'Ottocento, sotto la dominazione francese, per lasciar libero il transito in Piazza Castello. Infatti la galleria si dipartiva dal Palazzo Reale in prosecuzione dell'ala in cui è sistemata dal 1837 l'Armeria. Si noti questo particolare, che aiuterà a precisare l'ubicazione dello scomparso Palazzo del Vescovo.

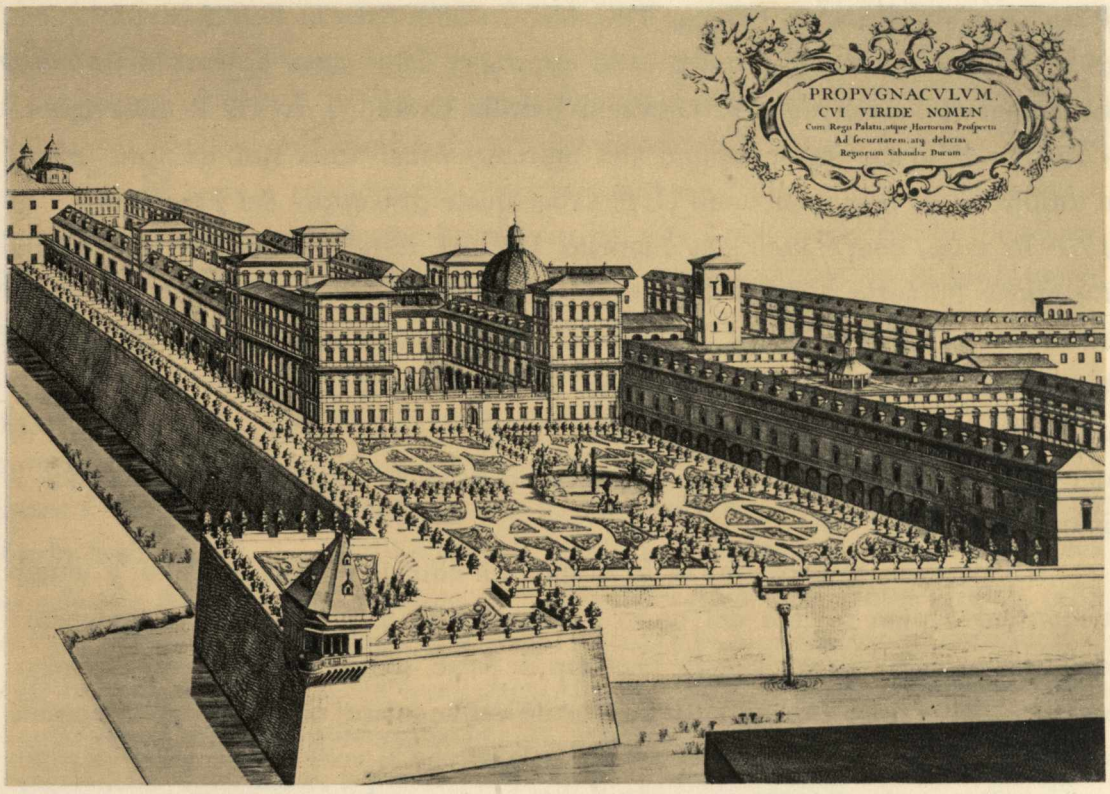
Dove si trovava esso esattamente? Il Paroletti se la sbriga in poche parole: « ...à côté de l'église de saint Jean, dans un vaste quartier dans lequel, outre la maison Episcopale, se trouvaient les logements des chanoines... ». Più minuzioso il Cibrario: « Il palazzo del vescovo di Torino occupava lo spazio che tiene adesso la galleria detta di Beaumont ed il nuovo palazzo reale, se non che spingevasi un po' meno verso il duomo, dietro il quale v'era alquanto spazio libero. Seguitava poi dietro i chiostri de' canonici verso la porta Palatina (le torri) lungo il muro della città, e così sulla linea del secondo cortile del palazzo vecchio; comprendendo per tal guisa case di varie forme ed altezze, varii cortili, orti e giardini » (10). Più che di un vero e proprio palazzo si trattava dunque

Torino, da una stampa dell'opera *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* del Mercator, edizione del 1623. La stampa ricalca ancora la pianta del Carracha del 1572.

d'un insieme di costruzioni, di strutture, dimensioni e destinazioni diverse, come del resto si vede nella pianta del Carracha. Qui si scorge con chiarezza il principale edificio, lungo e piuttosto stretto, situato press'a poco sul filo della facciata dell'attuale Palazzo Reale: ed era il Palazzo del Vescovo vero e proprio, prospiciente uno spiazzo occupato in parte da un gruppo di piccoli fabbricati che comprendevano anche un arsenale e una fonderia di cannoni, e che scomparvero intorno al 1660 per far posto alla già ricordata « Terrazza » o « Padiglione di Piazza Castello ». Sempre sulla pianta, dall'estremità verso levante del Palazzo del Vescovo si diparte — normalmente a questo e ad esso saldata da un breve corpo di fabbrica — la galleria di comunicazione col Castello, che coincide col perimetro cittadino. Sul rovescio del Palazzo e dietro al Duomo, chiuso diagonalmente dal muro cui s'appoggia il Bastione degli Angeli, detto anche « Bastion Verde », s'apre lo spazio triangolare occupato dalle case, dai chiostri, dai giardini e dagli orti dei canonici di S. Giovanni, e sul quale, a partire dal Seicento, pro-

gressivamente si stesero le costruzioni palatine. Così risultava urbanisticamente conformato l'estremo angolo nord-est di Torino allo stabilirvisi, nel 1563, di Emanuele Filiberto: un luogo della città dal quale si potevano controllare due porte, a settentrione e a levante, e che perciò i governatori francesi, durante l'occupazione del Piemonte sotto Carlo III, avevano considerato così importante militarmente da rafforzarlo col Bastione degli Angeli e da sceglierlo — usando del Palazzo del Vescovo — a loro dimora; ed il Cibrario aggiunge: « Il Brissac si diè anzi a murar una fabbrica verso l'oriente che si chiamò *Paradiso;* che non so bene a qual lato risponda degli odierni palazzi reali ». È probabile che corrisponda all'angolo sud-est, dov'è l'antica Stanza delle Alcove, cioè al punto in cui al Palazzo del Vescovo si saldava la Galleria del Castello; ed in proposito il Paroletti ricorda una « chambre dite du paradis qui était une pièce distinguée dans ce palais ».

Eletta Torino capitale dei suoi ricuperati Stati, stabilita la propria abitazione, dopo una prima breve dimora nel rovinatissimo Castello, nel Palazzo del Vescovo (« il quale — citiamo ancora, in proposito, il Rovere — teneva a un dipresso il luogo della porzione settentrionale dell'odierna galleria d'Armi e del Reale Palazzo che guarda il giardino a levante e a mezzogiorno »), Emanuele Filiberto, avvezzo allo sfarzo delle grandi regge europee a paragone delle quali lo squallido e cadente edificio vescovile era poco più d'una bicocca, pur dando la precedenza ai lavori della Cittadella non tardò ad intraprenderne altri per crearsi una reggia degna del restauratore delle fortune sabaude: « ...ampliò l'ala chiamata Paradiso, ove pose i magistrati del Senato e della Camera, e comprate le case de' canonici al nord del duomo, v'edificò una galleria e varie stanze, nelle quali abitò poi egli stesso, ed in cui poté dare l'ospitalità ad Arrigo III re di Francia e Polonia; mentre ad altri principi e grandi personaggi che avrebbe voluto aver seco ad ospizio, era costretto di cercare comoda stanza in case private »; così il Cibrario, il quale in seguito meglio precisa: « A far capo dal tempo in cui Emmanuele Filiberto si mise in possesso del palazzo arcivescovile, si può dire che mai non si dimettesse da lavorare attorno a quel vasto edifizio. Cominciò Emmanuele Filiberto a murare un nuovo palazzo allato a San Giovanni nel sito prima occupato dalla canonica. Crebbe a maggior altezza inver l'oriente l'ala chiamata paradiso. Rifece e nobilitò il giardino. Vi fe' una fontana, un bagno ed una grotta ». Con poche varianti si esprime il Rovere: « ...egli trovò quel palazzo (del Vescovo) in



Da una stampa del *Theatrum Sabaudiae*. Le costruzioni palatine nell'ultimo quarto del secolo XVII. In primo piano il Bastion Verde col Garittone ed il giardino « antico ». A destra, il Palazzo di S. Giovanni nella cui facciata, verso l'estremità a destra, si scorge il fonte, con la nicchia e la statua del Po, costruito da Emanuele Filiberto. In secondo piano, l'attuale Palazzo Reale con l'ala a nord ancora limitata a una galleria con terrazza, ed il Duomo. In fondo a sinistra, il Castello (Palazzo Madama), unito al Palazzo Reale dalla Galleria del Castello.

gran parte guasto, nè vi fece lunga dimora, poichè tosto si accinse ad innalzarne uno nuovo, atterrando le case del capitolo e dei canonici della cattedrale. Quest'edifizio, innalzato da Emmanuele Filiberto, corrispondeva specialmente a quella parte del Palazzo Vecchio che si trova verso settentrione attorno al secondo cortile, ed ivi già nell'anno 1574 albergava il re di Francia Arrigo III. Quel duca diede quindi miglior forma ai luoghi circostanti, e cangiò gli orti in giardini, nei quali si ammiravano una fontana ed una grotta ».

Si può dunque senz'altro stabilire che il fondatore del Palazzo di S. Giovanni fu Emanuele Filiberto, in quegli stessi anni in cui, riscattato nel 1577 dal tesoriere Giovanni De Brosses il mal ridotto « palazzo » del Valentino ch'era prima appartenuto a Melchiorre Borgarello e poi al presidente Renato di Birago, vi iniziava i lavori che, proseguiti da Carlo Emanuele I e specialmente da Madama

Reale Maria Cristina di Francia, l'avrebbero trasformato in una delle più splendide « delizie » italiane; mentre nella campagna dalla parte opposta della città, su disegni dell'orafo milanese Giovanni Battista Croce (?), creava il meraviglioso « Parco » descritto sul principio del Seicento come « un sito de' più ameni d'Europa ». (Il nome dell'orafo G. B. Croce quale costruttore del Parco intorno al 1570 fu fatto, com'è noto, da Lionello Venturi trent'anni fa nel suo saggio *Emanuele Filiberto e l'Arte Figurativa* compreso negli « Studi pubblicati dalla R. Università di Torino nel IV centenario della nascita di Emanuele Filiberto ». Ora Detlef Heikamp, commentando nel N. 105 di *Paragone* il *Diporto per l'Italia* di Federico Zuccaro datato da Torino il 18 aprile 1606, afferma che nei riguardi del Parco « la supposta attività del Palladio e anche dell'orafo G. B. Croce è inammissibile »).

Il Palazzo di S. Giovanni fu in origine un edificio non molto vasto, a settentrione del duomo sul filo del muro di cinta della città e quindi indipendente dal Palazzo del Vescovo, che fu riservato in parte, stando col Cibrario, alle magistrature dello Stato. Fornito di un cortile rettangolare, corrispondeva insomma all'ultima parte, rispetto al duomo, del palazzo che si vede a destra del giardino reale nella tavola del *Theatrum Sabaudiae* che rappresenta il Bastion Verde (« Propugnaculum cui viride nomen »); e già all'inizio dell'ultimo decennio del regno di Emanuele Filiberto doveva esser terminato. Infatti, in un suo ampio e preciso studio sul giardino reale di Torino, Roberto Carità (11) asserisce in base ad attendibili documenti che nel 1571 veniva costruito, addossato al muro di levante del primitivo nucleo del Palazzo di S. Giovanni, il fonte cui accennano sia il Cibrario che il Rovere, consistente in una nicchia a mosaico nella quale stava una statua simboleggiante « il Po », così commentata da un encomiastico distico latino sul frontone: « *Solis equos lapsasque vehis Philiberte quadrigas / Hic Philibertiades hinc Phaetontiades* », che il Carità traduce: « O Filiberto, prendi tu la guida dei cavalli del Sole e della quadriga caduta; là (in cielo) furono di Fetonte, qui sono di Filiberto ». Orbene, questo fonte, visibilissimo non soltanto nella citata stampa del *Theatrum Sabaudiae,* ma nella celebre *Veduta di Torino dal Palazzo Reale* dipinta da Bernardo Bellotto nel 1745 ed oggi nella Galleria Sabauda, appare nelle due rappresentazioni fortemente spostato a destra rispetto al centro della facciata: una curiosa asimmetria che non si spie-

gherebbe ove non si tenesse conto che il fonte, collocato al centro del primo edificio alzato da Emanuele Filiberto su quell'area, risultò decentrato quando il medesimo edificio si ampliò verso la cattedrale, costituendo il vero e proprio Palazzo di S. Giovanni, ancor nel 1819 dal Paroletti (12) così descritto: « C'est un corps de maison considérable placé au nord de l'église de saint Jean, qui a plusieurs cours et se prolonge jusque sur la ligne des premières fortifications. Dans ce palais se trouvent le garde-meuble et les écuries de Sa Majesté, outre qu'il y a beaucoup de logements pour les personnes de son service ».

Sia il Derossi, come s'è visto, sia il Paroletti, sostengono che il progettista del Palazzo di S. Giovanni fu Ascanio Vittozzi. Escluso un suo intervento, per non esser egli ancor giunto a Torino, nella costruzione di Emanuele Filiberto, nessun documento prova che sia suo il disegno per l'ampliamento voluto da Carlo Emanuele I. È probabile tuttavia che, come ingegnere ducale che godeva la più alta stima del suo principe anche perchè « soldato di molto grido » (13), del cui valore « Lepanto, Toledo, il Tago, il Varo e le Alpi erano stati testimonii », egli non sia stato estraneo a quell'opera che fu a Torino la prima reggia sabauda degna d'una capitale non tanto per la grandiosità dell'edificio quanto per il pregio delle decorazioni e per il valore delle pitture e delle sculture radunate da Carlo Emanuele I, fin da quando « in una piccola galleria presso al giardino, essendo egli ancora principe di Piemonte, aveva fatto conserva di belle e rare armature, di rarissimi quadri e di curiosità d'arte e di natura. Più tardi fe' bellamente apparecchiare l'altra galleria che giungeva il castello al palazzo (del Vescovo); e vi ripose la sua collezione. Egli non solo propose i soggetti dei dipinti, di cui doveva ornarsi, ma dettò il modo con cui si dovean comporre, e le fantasie, e le allegorie, ed ogni altro accessorio, e fino gli scompartimenti delle vôlte » (14).

Quale superficie occupava esattamente il nuovo palazzo? La risposta non può essere che approssimativa, anche se il Carità (15) ha creduto di poter stabilire dei limiti precisi facendoli coincidere con l'area coperta dal Braccio Nuovo la cui fronte è verso via Venti Settembre, e con la zona degli scavi dove venne in luce, tra la fine del secolo scorso ed il principio del nostro, il Teatro romano: limiti secondo noi troppo ampi, come del resto ci sembra risulti da un esame attento delle stampe del *Theatrum Sabaudiae,* per quanto almeno esse possono far testo. Certo è però che il Palazzo di S. Giovanni si spingeva verso il fianco settentrionale della cattedrale omonima fin sulla linea della torre campanaria, presso la

Bernardo Bellotto, *Veduta di Torino dal lato del giardino reale* (Torino, Galleria Sabauda). Eseguito nell'estate 1745 contemporaneamente all'altra celebre *Veduta dell'antico ponte sul Po a Torino,* il dipinto rappresenta, da sinistra: il Garittone del Bastion Verde, il lato nord dell'attuale Palazzo Reale su cui sovrasta la cupola della cappella della SS. Sindone, la facciata di levante del Palazzo di S. Giovanni, oltre il quale si erge il campanile del Duomo; la Fonte Filibertea è visibile appunto su questa facciata (verso destra). In primo piano dei muratori su palchi eseguono riparazioni alla cortina del Bastion Verde, sul quale si stende il giardino «antico». In basso, la campagna verso la Dora. In fondo, caseggiati e chiese di Torino, e più lontano la collina.

quale — sempre a giudicare da una stampa del *Theatrum Sabaudiae* — doveva avere il suo ingresso. Così ampliato dal primitivo edificio di Emanuele Filiberto comunicava esso col Palazzo del Vescovo? È possibile, magari con una galleria, benchè non vi siano elementi che lo assicurino. Ciò ch'è certo, perchè confermato da testimonianze abbastanza recenti (infatti quanto avanzava del « Palazzo Vecchio » fu demolito soltanto sul finir dell'Ottocento per far posto al Braccio Nuovo), è che il Palazzo di S. Giovanni, già entro il primo decennio del regno di Carlo Emanuele I, doveva apparire quale ce l'ha descritto il Rovere: « Aveva quel palazzo due principali cortili rettangolari, che nella loro area non hanno di molto variato (si ricordi che la *Descrizione del Reale Palazzo di Torino* è del 1858, e che quindi Clemente Rovere scriveva quando il « Palazzo Vecchio » era ancora in piedi); ma quelle due ali del fabbricato, che trovansi una a

levante verso il giardino, l'altra frammezzo ai due cortili, erano alte come l'edifizio che stendesi a settentrione, ed al contrario più bassa vedevasi quella che dal campanile del duomo si allunga a notte. L'aspetto esterno del palazzo verso la città semplicissimo, aveva soltanto qualche ornamento nella facciata che guarda il giardino, della quale vedesi ancora qualche traccia, e specialmente un nicchione con una figura simbolica, oggi chiamata *Il Po*. Il pian terreno non conteneva notevoli appartamenti, anzi una gran parte era a porticati, ed una quadruplice fila di colonne rotonde sosteneva tutta quell'ala massimamente che divide i due cortili. Stavano però al piano di terra, oltre ai porticati, anche una sala chiamata *La Stufa,* dalla quale si usciva nel cortile detto *Delle Giostre;* un ampio luogo in cui conservavansi le sculture in marmo, chiamato *La Stanza delle pietre marmoree;* un'altra camera detta *Dell'Inferno*; vari uffizi; e sovrattutto vi si notava la *Cappella* che nell'anno 1587 vi faceva edificare il duca Carlo Emanuele I per conservarvi la reliquia della SS. Sindone » (16).

Nelle ali a nord, ad est e a sud, cioè verso la campagna percorsa dalla Dora, verso il giardino terminato dal Bastione degli Angeli, e la città, eran disposti al primo piano gli appartamenti principeschi. Citiamo dal Rovere: il Salone, la Sala delle Città, la Camera degli Imperatori, la Sala delle Provincie, la Sala delle Principesse, la Stanza di Gerusalemme, la Camera di Parata, il Gabinetto degli Specchi, il Gabinetto della Cappella, la Camera Grande, la Camera Reale, il Gabinetto Grande, la Stanza delle Madonne, la Galleria Piccola con un attiguo Gabinetto comunicante con la Camera da dormire di Madama Reale Cristina (parecchie stanze furono rimaneggiate per nuovi usi e col tempo presero nuovi nomi), la Stanza di San Lorenzo, il Gabinetto degli Stucchi dorati, il Museo, che aveva sul tetto un cupolino per dar luce, visibile nelle stampe del *Theatrum Sabaudiae,* la Grande Galleria dei quadri con al fondo il Gabinetto dei Disegni, una Sala delle Armi, ed altri ambienti ancora. Questi appartamenti erano riccamente decorati, adorni di pitture e d'altri oggetti artistici che Emanuele Filiberto aveva cominciato a raccogliere, seguìto con maggior passione, come s'è visto, dal suo successore. Che Tiziano avesse dipinto due ritratti di Emanuele Filiberto, perduti, ma uno dei quali nel 1635 si trovava ancora nel Palazzo di S. Giovanni, è abbastanza solidamente documentato (17), al pari d'un furto di quattro quadri di Raffaello, avvenuto nel 1646. Senza dubbio l'inventario dei dipinti esistenti « nelle stanze del Palazzo di Torino » nel 1635, compilato dal

pittore romano Antonio della Cornia per incarico di Vittorio Amedeo I, va preso, per quanto riguarda le attribuzioni, con cautela. Si consideri ad ogni modo che molti di quei quadri passarono poi, sotto Carlo Alberto, nella pubblica Pinacoteca oggi giustamente denominata « Galleria Sabauda »; e la loro indiscussa autenticità, con il loro altissimo valore artistico, rende meno azzardosa l'accettazione di nomi assegnati, nei vecchi cataloghi, ad opere poi andate smarrite: Leonardo, Giovanni Bellini, Perugino, Raffaello, Michelangelo e altri sommi.

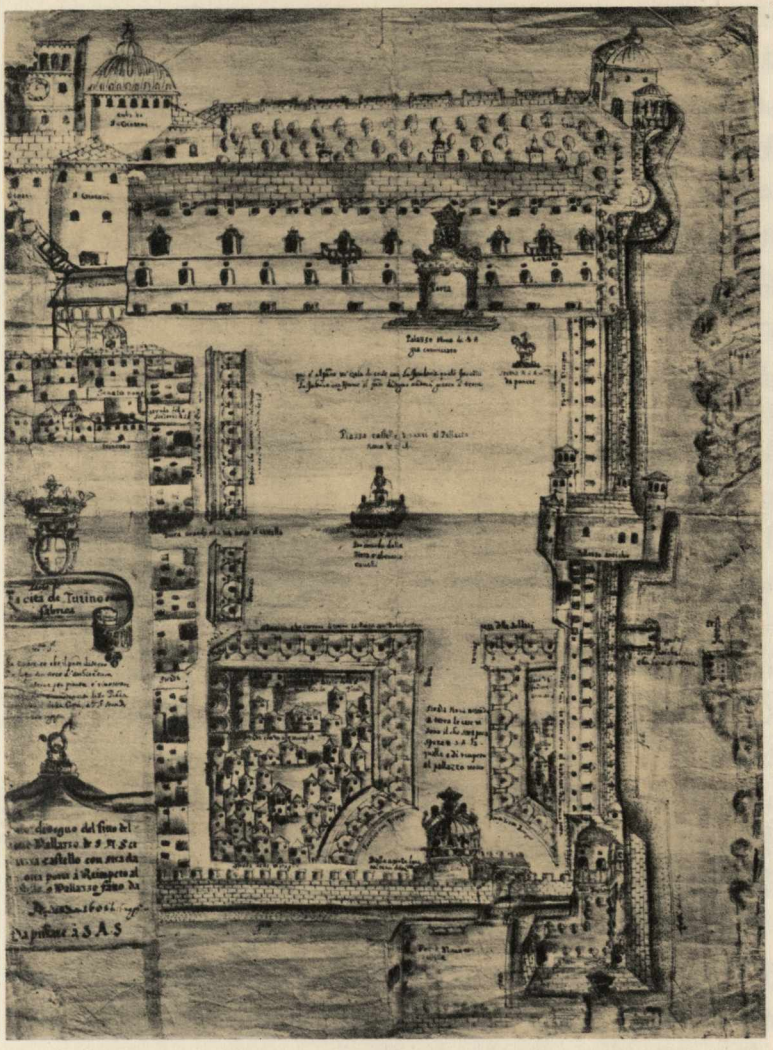
Quanto alle decorazioni, soccorrono i conti di tesoreria. Già nel 1567 al ferrarese Giacomo Vighi, detto l'Argenta, è versata una somma per aver « depinto le sale del nostro palazzo »; nel 1585 Giovanni Carracha provvede dieci ritratti da collocar nel Salone; il faentino Alessandro Ardente, nel 1585 « pictore et scultore di Sua Altezza », lavora assiduamente per Carlo Emanuele I, fino alla morte nel 1595; del piemontese Giacomo Rossignolo son ricordate nel 1590 « tante opere et lavori di pittura fatti in diversi tempi et massime alla facciata del nostro palazzo » (18). Più tardi dipingeranno nel palazzo il luganese Isidoro Bianchi (1617-20) coi figli Pompeo e Francesco; Ludovico Bordino (specie per dorature); Ludovico Brandino (1629); Guglielmo Caccia detto il Moncalvo nel 1606-7; Giacomo e Andrea Casella, luganesi, nel 1633; Vincenzo Conti e il figlio suo Carlo a varie date; Francesco Fea, di Chieri, a più riprese fra il 1607 e il 1634; Giovanni Grattapaglia, dopo il 1630; Giulio Maino, che nel 1619 doveva provvedere « 18 quadri posti alle finestre della facciata del palazzo novo grande »; Giovanni Antonio Molineri, largamente retribuito nel 1619 per la « fornitura di quadri per metter alle finestre del palazzo novo grande per servizio di Sua Altezza »; Giovanni Pietro Mutti, milanese, nel 1619; Giovanni Battista Paleari, milanese, nel 1619-20; il savoiardo Antonino Parentani, dal 1602 al 1620; i bolognesi Giulio Cesare e Camillo Procaccini; Carlo Vacca; Francesco Villa.

A parte, compresa sì fra gli edifici palatini, ma indipendente dal Palazzo di S. Giovanni, va considerata la famosa Galleria di Carlo Emanuele I (quella che univa il Palazzo del Vescovo col Castello), alla cui decorazione presiedette, per incarico del duca, Federico Zuccaro fra il 1605 e il 1607, chiamando intorno a sè uno stuolo imponente di collaboratori ed aiuti, quali Gerolamo Fiore, Ambrogio Figino, il Moncalvo, Vincenzo Conti, Marco Tullio Onofri, Gregorio Ruiz, Francesco Fea, Giacomo Rossignolo, Giovanni Crosio, Giulio Maino,

Cesare Arbasia, Martino Fréminet, Antonio Parentani, Mario dai Fiori, Roberto Levoyer, Pompeo Secondiano, il Procaccino, Nicola Ventura, Ludovico Bordino, Carlo Vacca, Guglielmo e Gerolamo Fiore, Francesco Mantegazza, Gerolamo e Vincenzo Margiachini, Angelo Righi, Agostino De Oro, ed altri (19). Questa meravigliosa Galleria celebrata in tutta Italia non ebbe che mezzo secolo di durata, perchè nel 1659 veniva distrutta da un incendio. Carlo Emanuele II decise che fosse rifabbricata anche più splendida; ma gli artisti che vennero impiegati nella nuova decorazione — G. B. Grattapaglia, Luigi Tuffo, i fratelli Fea — non potevano competere coi primi, e fu soltanto il successivo intervento del Beaumont a restituirla, coi suoi dipinti, nel 1738-43 all'antica magnificenza; da allora anzi la si chiamò « Galleria del Beaumont » (oggi Armeria Reale). Secondo il Rovere l'incendio avvenne invece nel 1667, ed i lavori di decorazione seguirono nell'anno seguente; ma il Vesme dichiara errata quella data, a meno che non si tratti di un nuovo incendio, successivo a quello del 1659 (20).

Circa gli architetti che diedero opera al Palazzo di S. Giovanni, del Vittozzi s'è detto. Ma non poteva restarne estraneo il suo successore nella carica di ingegnere ducale, Carlo di Castellamonte che, morto il Vittozzi il 23 ottobre 1615, del quale era stato collaboratore e quasi discepolo (21), veniva nominato soprintendente alle fortificazioni; e lo ricorda anche il Boggio ponendo il suo nome fra quelli di altri architetti che avrebbero lavorato al palazzo. « ...Lodovico de Molini, archiatro del Duca, Ascanio Vittozzi, Maurizio Valperga, il padre Antonio Costaguta, Giovenale Boetto, e finalmente negli ultimi tempi Carlo e Amedeo di Castellamonte, sempre aggiungendo e riformando » (22). Se non che soltanto i lavori del Castellamonte sono documentati da una sua lettera del 20 dicembre 1619 nella quale parla di ripristini e miglioramenti; e va anche ricordato il suo progetto per la cappella della SS. Sindone che il duca nel 1620 pensava di costruire (23).

Ma a proposito delle prestazioni di costruttori ed artisti al palazzo di cui discorriamo, è da notare che in molti documenti anteriori al 1640 da noi compulsati anzichè di « Palazzo di S. Giovanni » si parla di « palazzo novo » o di « palazzo novo grande ». Si deve arguirne che la specificazione di « nuovo » e di « grande » venisse usata nei confronti del palazzo più vecchio e più piccolo edificato da Emanuele Filiberto? E che la denominazione di « Palazzo di S. Giovanni » entrasse in uso assai più tardi (per esempio, la si trova in un documento del 1656), quando già si era costruito il palazzo attuale, per essere a sua volta poi sostituita da quella di « Palazzo Vecchio »?



Il curioso progetto elaborato nel 1605 dall'architetto (?) Monsa per la sistemazione di Piazza Castello e del centro torinese con l'apertura della « Strada Nova » (Via Roma). In questo disegno assai ingenuo i principali punti di riferimento sono: in basso, la nuova strada fiancheggiata da edifici porticati e terminante in un'esedra dov'è la « Porta Nuova »; a destra, il Castello (Palazzo Madama); in fondo alla piazza, fornita d'una fontana (nel centro) e d'un monumento equestre (a destra, nell'angolo), il « Palazzo novo di S. A. già cominciato »; a sinistra del palazzo, il Duomo con la sua cupola e la torre campanaria dotata d'orologio. Come si legge nel testo, l'importanza di questo progetto consiste nell'indicazione di un palazzo « nuovo » e « già cominciato » nel 1605 sull'area dell'attuale Palazzo Reale: quando si sa che la costruzione di questo è più tarda di quarant'anni, e che la denominazione di « palazzo nuovo » e « palazzo nuovo grande » veniva in quel tempo per lo più riferita al Palazzo di S. Giovanni.

È uno dei vari punti oscuri di questa lunga vicenda edilizia: la quale sul principio del Seicento pone inoltre un problema che accresce le perplessità di chi si sforza di chiarirla. Nel 1942 Vittorio Viale pubblicava « Un antico progetto per la sistemazione di Piazza Castello e del centro di Torino » dovuto a un non meglio identificato architetto (?) Monsa, foglio esistente nella preziosa raccolta di Silvio Simeom (24). Eravamo nel pieno della guerra disastrosa, e la forzata chiusura degli archivi vietò al Viale di approfondire lo studio del rozzo, quasi ingenuo ma interessantissimo disegno datato 1605. Vi è indicata, col chiarimento di brevi didascalie, la sistemazione di Piazza Castello fornita di nuovi edifici

porticati e della Via Nuova, secondo la concezione del Monsa, abbastanza simile a quella elaborata dal Vittozzi; e ciò con l'anticipazione di qualche anno sugli ordinamenti ducali e sull'inizio dei lavori. Il titolo del progetto è: « Novo disegno del sitto del novo palazzo di S.A.S. et piazza Castello con strada nova posta a Reimpetto al Castello e Pallazzo... ». Esaminate le varie parti del disegno, il Viale scriveva: « Ma è con maggior interesse che si nota sul lato di mezzanotte della piazza il « Palazzo novo di S.A. » che la didascalia in calce designa come « già cominciato »... Il disegno Simeom ci precisa che si trattava di un bell'edificio a due piani nobili e ad un abbaino fuori terra, di stile tardo rinascimentale, al quale dovevano conferire una certa monumentale solennità e il grandioso portale a colonne con il suo gran stemmone Sabaudo, e più specialmente i vasti pieni fra finestra e finestra solo movimentati dalle due « Lobiete » d'onore. Certi caratteri architettonici dell'edificio, come il tetto a gran spiovente alla francese ed alcune particolarità decorative meglio forse che nel nostro disegno, si afferrano per altro in una veduta del fianco orientale, che forma con il Castello lo sfondo a paese di un ritratto della duchessa Caterina d'Austria conservato al Museo civico di Torino ».

È chiaro che l'improvvisa comparsa — nella storia fin qui narrata della reggia torinese — del prima ignorato progetto Monsa è come una trave gettata nelle ruote della macchina che siamo andati mettendo insieme. Infatti nel 1605 mancano ancor quarant'anni all'inizio della costruzione dell'immensa mole prospiciente Piazza Castello, ed ecco che nel medesimo luogo appare un « Palazzo novo » che si dice « già cominciato ». Quasi si sarebbe tentati di pensare che, nella costante imprecisione dei documenti, siano al palazzo disegnato dal Monsa da riferirsi le locuzioni usate nei conti di tesoreria: « palazzo novo », « palazzo novo grande ». Ma il Palazzo di S. Giovanni, allora, che, ben delineato coi suoi corpi di fabbrica e i suoi cortili, fa bella mostra di sè a nord del fianco sinistro del duomo nelle stampe del *Theatrum Sabaudiae,* ed al quale si è sempre arguito dovessero applicarsi tali espressioni? Per sciogliere questo garbuglio non si possono avanzare che due ipotesi. O il Monsa fu un visionario che interpretò come realtà una sua idea più o meno bizzarra (e vedremo che cosa contrasta con questa ipotesi), o davvero nel 1605 si erano « già cominciati » dei lavori che autorizzavano a considerare come un « palazzo novo » quello che non era altro che il vecchio Palazzo del Vescovo, già — come s'è visto — largamente rimaneggiato

da Emanuele Filiberto e poi acquistato da Carlo Emanuele I nel 1586 al prezzo di 15.000 scudi d'oro (25). Questi lavori (che riteniamo soprattutto d'abbellimento della facciata) concordavano, del resto, perfettamente col desiderio del duca di dare alla piazza « davanti al Castello » una maggior dignità urbanistica ed architettonica; a soddisfare il quale fin dal 1584 aveva discusso un progetto con Ascanio Vittozzi, chiamato allora a Torino, ed adesso, con lettera patente del 16 giugno 1606, ordinava ai padroni di casa della zona di fare « portighi tirando la facciata di esse case a neta linea, conforme al disegno che dall'ingegnere nostro Ascanio Vittozzi gli sarà dato » (26), notevole miglioria estetica replicatamente sollecitata nel 1608 e nel 1612, a preludio dell'apertura nel 1615 della grandiosa « Via Nova », odierna Via Roma.

Nulla di strano dunque che nel 1605 si lavorasse per dare un più nobile aspetto (pur mantenendo Carlo Emanuele I la propria dimora nel Palazzo di S. Giovanni) a quello che il Monsa chiama addirittura un « palazzo novo »; e che il primo ingegnere ducale Ascanio Vittozzi, fors'anche con la collaborazione di Carlo di Castellamonte, attendesse a tale impresa. Si giustificherebbe così, senza ricorrere ad altre supposizioni, la veduta lasciataci dal pittore e incisore toscano Antonio Tempesta nella tela della Galleria Sabauda rappresentante il « Torneo datosi nella piazza del Castello a Torino nella primavera dell'anno 1620 », in onore degli sposi Vittorio Amedeo I, allora principe di Piemonte, e Maria Cristina, detta poi Madama Reale, figlia di Enrico IV di Francia: dipinto che, sicuramente eseguito su appunti presi dal vero (27), ci mostra nel fondo un dignitoso palazzo, d'uno stile che s'accosta al gusto vittozziano, e che noi riteniamo sia precisamente il Palazzo del Vescovo convenientemente abbellito. Questa veduta, tuttavia, se ci aiuta a risolvere il problema del progetto Monsa, pone altri quesiti di non facile soluzione. Dipinta probabilmente nel 1620 (e se anche più tardi, prima del 1630, perchè questo fu l'anno di morte del Tempesta), in essa non si vedono quei fabbricati chiaramente indicati nella pianta del Carracha, dov'era un piccolo arsenale con una fonderia di cannoni, che sia il Cibrario sia il Rovere dicono demoliti intorno al 1660 per far posto alla costruzione, verso il 1662, della Terrazza o Padiglione di Piazza Castello: il qual Padiglione, viceversa, ornato di statue e sormontato da una specie di posticcia facciata coronata da una balaustra, è visibilissimo nel quadro... quarant'anni prima che fosse costruito. Non per nulla in principio dicevamo che, fra testi confusi e immagini

Antonio Tempesta, *Torneo nella piazza del Castello di Torino.* (Torino, Galleria Sabauda). Il torneo si svolse nella primavera del 1620 in onore degli sposi Vittorio Amedeo I, allora principe di Piemonte, e di Maria Cristina di Francia. Li si vede al balcone del Castello (attuale Palazzo Madama) col duca Carlo Emanuele I, il cardinal Maurizio e le principesse. Nella piazza, in primo piano, si scorge una colossale statua d'uomo armato, detto « il facchino », eretta in occasione del torneo, che domina la folla degli spettatori, dei soldati, degli araldi, degli scudieri. Davanti al Castello combattono due torneatori (i principi Tommaso e Filiberto di Savoia) armati di lancia. Nel fondo, oltre un colle artificiale e una specie di padiglione costruito per lo spettacolo, si profila — sulla medesima area dell'attuale Palazzo Reale — un grandioso edificio che non può esser altro che l'antico Palazzo del Vescovo convenientemente restaurato.

contradditorie, non è agevole dipanare la matassa della storia degli edifici palatini torinesi. Per contro il tetto alla francese che appare nel paesaggio del ritratto della duchessa Caterina d'Austria, moglie di Carlo Emanuele I, ricordato dal Viale e da lui indicato come un elemento architettonico estraneo alla cultura del Vittozzi, è assai facilmente spiegabile qualora si rammenti che il governatore francese Brissac aveva murato « una fabbrica verso l'oriente che si chiamò *Paradiso* », la medesima poi ampliata da Emanuele Filiberto. Comprensibile quindi che la costruzione venisse condotta, per ordine del Brissac, secondo il gusto francese, anticipando d'un secolo i tetti del Castello del Valentino, richiesti in quella

foggia a Carlo di Castellamonte da un'altra francese, Madama Reale Maria Cristina. L'ala del Paradiso non è dunque altro che l'ala di levante, rappresentata di fianco nel citato ritratto, del Palazzo del Vescovo raffigurato nella tela del Tempesta, e indicato nel disegno del Monsa come un « palazzo novo già incominciato », nel quale (e vedremo più in là il perchè) s'ha da ricercare in parte la struttura dell'attuale Palazzo Reale.

Qui giunti occorre ancora una volta citare la *Descrizione* (28) di Clemente Rovere: « Crescendo intanto lo splendore della Corte di Savoia, e vedendosi che il palazzo di S. Giovanni ed il Castello più non erano bastantemente vasti, il duca Vittorio Amedeo I pensò di allargare gli edifizi palatini dalla parte di ponente; epperciò, verso l'anno 1633, nel lato settentrionale della piazza del Duomo, ov'erano ancora alcune case appartenenti al capitolo metropolitano, dava principio a un nuovo palazzo, che, dal campanile di S. Giovanni stendendosi a ponente sin vicino alla casa ancor oggi chiamata col nome di *Quartiere degli Svizzeri,* aver doveva sulla piazza medesima la sua facciata, che guernita veniva con lezzene, con colonne e con pietre da taglio. Ma il regno di Vittorio Amedeo I fu di breve durata, e si procedè così lentamente nelle opere, che il nuovo palazzo si rimase imperfetto, nè Madama Reale Cristina pensò a compirlo: da prima, a causa delle civili guerre; e più tardi perchè, mutato pensiero, ne diede altrove principio ad un altro, vale a dire all'attuale ». Aggiunge il Rovere che quelle colonne e pietre da taglio furono poi impiegate, intorno al 1698, regnando Vittorio Amedeo II, « nella costruzione del prospetto della nuova porta Palazzo », sì che dell'edificio in parte alzato da Vittorio Amedeo I non rimasero « che sfasciumi, coi quali furono poi costrutte le casipole che ancor oggi difformano la piazza », cioè le modeste case che si vedono addossate basse al campanile di S. Giovanni nel quadro di Francesco Gonin che rappresenta l'ingresso nella piazza omonima di Vittorio Amedeo II e del Principe Eugenio, avviati in duomo per il *Te Deum* dopo la vittoriosa battaglia del 7 settembre 1706 e la liberazione di Torino dall'assedio dell'esercito franco-spagnolo. Nel medesimo quadro, dipinto intorno alla metà dell'Ottocento, si scorgono i corpi di fabbrica, tuttora imponenti, del Palazzo di S. Giovanni, e in fondo alla piazza, dietro i cavalieri del seguito, la casa che aveva conservato il nome di « Quartiere degli Svizzeri », o meglio, come si legge nella *Nuova Guida* (29) del Derossi, « Quartiere della Guardia Svizzera di S. M. », che « si ritrova nella piazza di S. Giovanni, lateralmente alla

Dipinto di proprietà dei duchi di Genova, già esistente in Palazzo Chiablese. La scena rappresenta Vittorio Amedeo II ed il principe Eugenio di Savoia che a cavallo, seguiti dal loro Stato Maggiore, s'avviano fra il popolo acclamante in Piazza S. Giovanni ad ascoltare in Duomo il *Te Deum* per la vittoria ottenuta in quello stesso pomeriggio del 7 settembre 1706 sull'esercito franco-spagnolo che assediava Torino. Ai piedi e sulla gradinata del tempio rendono omaggio ai due principi vittoriosi il corpo decurionale, gli alti magistrati, gentiluomini e dame dell'aristocrazia; e davanti al maggior portale della chiesa l'arcivescovo Vibò con il Capitolo, prelati, frati cappuccini ed il padre Sebastiano Valfrè, si preparano ad accoglierli. Nel quadro, dipinto da Francesco Gonin alla metà del secolo scorso, si scorgono a fianco del Duomo e dietro la torre campanaria i corpi di fabbrica tuttora imponenti del vecchio Palazzo di S. Giovanni; mentre l'edificio a sinistra che fa da sfondo alla piazza è quello che conservava il nome di « Quartiere degli Svizzeri ».

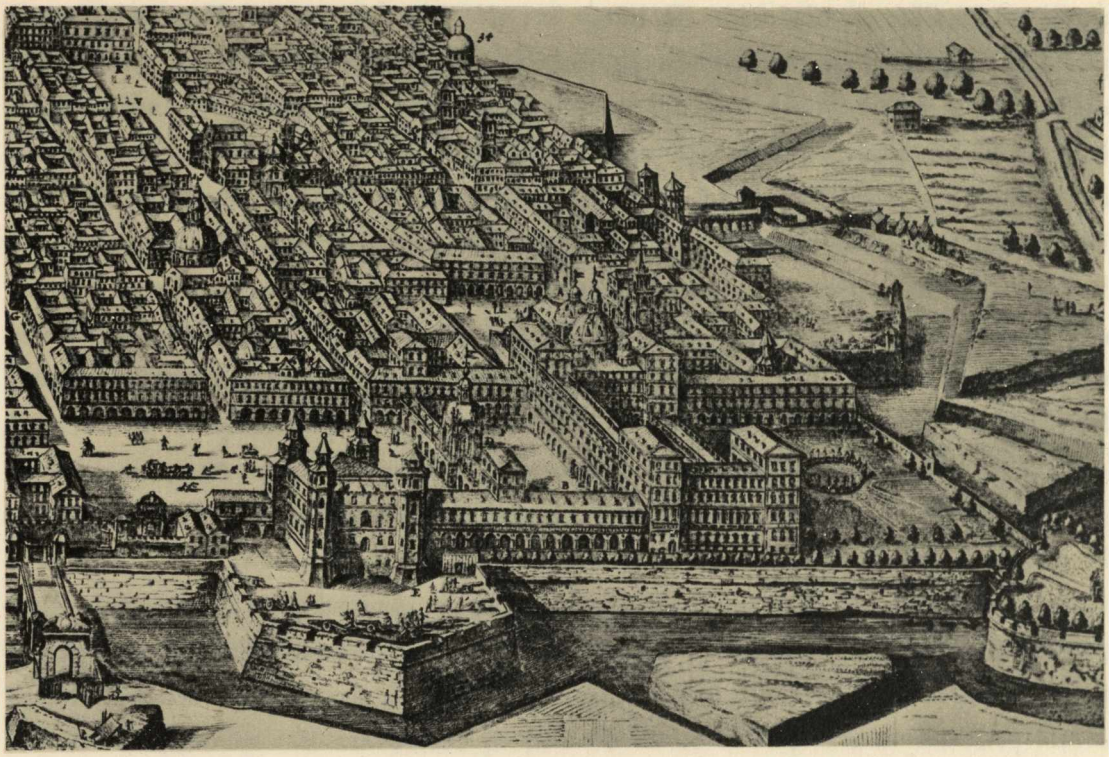
Chiesa Metropolitana, vicino alle Regie Scuderie, in capo alla contrada, che dalla suddetta piazza conduce alla Real Basilica Magistrale, nell'isola di s. Marziale », vale a dire in capo all'attuale via Basilica.

Alla descrizione del Rovere rispondono abbastanza esattamente le incisioni del *Theatrum Sabaudiae* (30) che mostrano a ponente del campanile di S. Giovanni la facciata della costruzione di Vittorio Amedeo I ancor guarnita di colonne; chè infatti le tavole furono incise per l'edizione del 1682, una ventina d'anni prima che quella facciata fosse smembrata; ma dalle stesse illustrazioni si capisce che, contrariamente a quanto asserisce con esagerazione il Rovere, non si trattava di un vero e proprio « nuovo palazzo », bensì di un ampliamento verso occidente

della parte del Palazzo di S. Giovanni prospiciente la piazza: ampliamento che continuava poi verso mezzanotte con un'ala che doveva trovarsi press'a poco sull'area degli scavi archeologici.

Sull'inizio della reggenza di Madama Reale, dunque, gli edifici palatini comprendevano — certamente fra loro comunicanti attraverso gallerie, ed in comunicazione anche col duomo — l'antico Castello con l'annessa Galleria di Carlo Emanuele I, il Palazzo del Vescovo rimodernato come indica il progetto Monsa, il Palazzo di S. Giovanni, con l'iniziato ampliamento di Vittorio Amedeo I. Altre costruzioni occupavano o meglio ingombravano, con non molto decoro per la reggia, la zona: come la fonderia « presso il campanile di San Giovanni » (31), dove il fonditore Francesco Vanello aveva gettato in bronzo una statua del conte Beroldo modellata da Isidoro Bianchi e dai fratelli Castelli nel 1620; mentre dignitoso appariva a sud del duomo, oltre un giardino che allietava il fianco meridionale di questo, l'edificio che nella seconda metà del Settecento, ampliato e trasformato da Benedetto Alfieri, avrebbe preso il nome di Palazzo Chiablese (perchè da Carlo Emanuele III dato in appannaggio al suo secondogenito Benedetto Maurizio, duca del Chiablese), e che al tempo di Emanuele Filiberto era stato dimora della sua amante Beatrice Langosco, marchesa di Pianezza, poi del cardinale Aldobrandini che v'aveva ospitato il cavalier Marino, e assai più tardi del principe Maurizio (il già cardinale) e di sua moglie Ludovica. Confusamente il Rovere ricorda ancora il *Trincotto,* « a sirocco del palazzo ed a levante del duomo », « vicino a cui sorgeva una parte del vescovile palazzo » (e qui la confusione aumenta circa le aree occupate dalle varie fabbriche). Ma ormai la intricata vicenda costruttiva ci ha condotti al suo episodio più importante: alla decisione di Madama Reale — rientrato a Torino solennemente nel 1645 il suo figliuoletto undicenne Carlo Emanuele dopo la guerra civile « dei cognati » — di sostituire il Palazzo di S. Giovanni, notevolmente danneggiato dall'assedio di Torino del 1640, con una nuova e più sontuosa reggia; benchè ella preferisse abitare nel Castello, dove aveva posto stanza, per maggior sicurezza, già nel 1639 ordinandovi importanti lavori (32) e dove continuò di preferenza a dimorare fino alla morte nel 1663, sì che a partire da circa il 1650 l'antica ròcca prese il nome di Palazzo Madama.

L'atto di nascita dell'attuale Palazzo Reale di Torino va dunque collocato, come s'è detto in principio, fra il 1645 ed il '46. Questa data non compare nè



Da una stampa del *Theatrum Sabaudiae*. Vi è indicato tutto lo sviluppo delle costruzioni palatine nell'angolo nord-est di Torino sul finir del Seicento. Da sinistra: il Castello (Palazzo Madama) con la Galleria che lo unisce al Palazzo Reale, davanti al quale si scorge il Padiglione che chiude la Piazzetta Reale e serve all'ostensione della SS. Sindone; il Palazzo Reale, già fornito della cupola (di fantasia, però, diversa da quella del Guarini) della cappella della SS. Sindone, ma con l'ala a nord ancora incompleta; il giardino « vecchio » e il Bastion Verde. In secondo piano il Palazzo di S. Giovanni coi suoi due cortili e il cupolino del « Museo »; il Duomo. Accanto alla torre campanaria del Duomo (provvista d'una guglia inesistente nella realtà) si scorge un edificio che probabilmente dovrebbe essere il nuovo palazzo iniziato da Vittorio Amedeo I e rimasto poi incompiuto. Anacronisticamente, manca la cupola guariniana di S. Lorenzo.

nelle *Guide* settecentesche del Craveri e del Derossi, nè nelle *Descrizioni* ottocentesche del Paroletti e del Bertolotti, concordi tutti nell'attribuire a Carlo Emanuele II (ch'era allora un fanciullo) la decisione di costruire il Palazzo Reale. Anche il Cibrario (33) sull'ingannevole traccia del Paroletti (« ...vers le 1660 le Duc Charles Emmanuel II... prit la résolutione..., ecc. »), scrisse che « Carlo Emanuele II cominciò la nuova fabbrica del palazzo reale negli ultimi anni del suo regno co' disegni del conte Amedeo di Castellamonte. Essa fu proseguita da Maria Giovanna Battista e dal re suo figliuolo. Grandi ne sono le proporzioni, ma non soda a gran pezza come ne apparisce la struttura ». Più esatto, il Rovere rivendica a Madama Reale la decisione ed anche la scelta del luogo, suggeritale dalla « sua predilezione per la postura del Castello e dell'ampia sua piazza, che andavasi abbellendo ed ove solevansi fare i caroselli e le principali feste, delle

quali moltissimo si piaceva ». Il luogo infatti che si stendeva dietro il duomo era « più spazioso, più ridente e più vicino al Castello », e il nostro autore specifica che, cominciandosi i lavori nel 1646, « siccome era il sito in parte ingombro da vecchie case, avanzi del vescovado, si dovettero demolire più muraglie, come anche si trovò modo di conservarne parecchie nell'innalzamento del novello edifizio ». Noi riteniamo invece che non s'abbia da parlare di « avanzi del vescovado ». Il Palazzo del Vescovo era tuttora in piedi, restaurato al principio del Seicento, come si vede nel menzionato quadro del Tempesta; e se i due già ricordati capomastri ne dovettero, com'è naturale, « demolire più muraglie » ebbero modo, come dice il Rovere (34), « di conservarne parecchie »: sì che nel « novello edificio », secondo noi, è da ritenersi in parte incorporato l'antico Palazzo del Vescovo. È questa, a parer nostro, l'unica conclusione per conciliare le divergenze dei testi, delle stampe e dei disegni finora discussi.

Di qui innanzi la vicenda edilizia della reggia torinese si fa più semplice, più chiara, meglio documentata. Non già che con la costruzione della nuova reggia il Palazzo di S. Giovanni venisse abbandonato dai duchi: anzi, Madama Reale provvedeva fra il 1645 ed il '46 a farlo restaurare dai guasti dell'assedio, vi si apportavano abbellimenti nel 1651 per le nozze della principessa Adelaide, sorella di Carlo Emanuele II, nel 1655 vi era ospitato il duca di Modena e l'anno seguente la regina Cristina di Svezia; e la descrizione che l'abate Valeriano Castiglioni diede di quel ricevimento (35) conferma che il palazzo era tuttora magnificamente arredato, benchè Madama Reale abitasse nel Castello. Ma sul finir del secolo si cominciò a destinare una parte delle sale ad alloggi per gli ambasciatori, e col principio del Settecento le rimanenti al personale di Corte, ad uffici, magazzini, laboratori d'artisti, finchè dell'antico splendore decorativo non restò che qualche avanzo, ed a ricordo degli spariti appartamenti la loro vecchia denominazione: avanzi e ricordi poi definitivamente cancellati con l'abbattimento di quei vetusti muri e la costruzione, più di mezzo secolo fa, del così detto Braccio Nuovo.

Possiamo dunque ormai occuparci soltanto del Palazzo Reale di oggi, ed a riprova di quanto abbiamo prima esposto citare un passo interessante del Rovere (36) relativo all'interruzione dei lavori durata dal 1648 al '54: « ... pare che, mentre una gran parte della fabbrica era ancora ben lungi dall'essere ultimata, nell'angolo della medesima tra levante e mezzodì, in capo cioè alla galleria del

Castello, si trovassero già compiute ed anzi già si decorassero alcune stanze, specialmente una col nome di *Gabinetto dorato,* un'altra detta *Delle Alcove,* con alquanti gabinetti superiori... A queste stanze dovevasi allora avere accesso dalla galleria del Castello, in capo alla quale eransi pur conservate le due camere che per le attuali loro decorazioni ora chiamansi coi nomi di *Gabinetto cinese* e di *Medagliere* ». Chi ci ha finora seguiti nelle nostre ipotesi comprende per qual motivo quella parte del nuovo palazzo fosse prima d'ogni altra finita: perchè si trattava di ambienti non demoliti del Palazzo del Vescovo, ora incorporati nella nuova fabbrica, e precisamente quelli già appartenuti a quell'ala del « Paradiso » fatta alzare dal Brissac e ampliata da Emanuele Filiberto. Quanto alla facciata, la cui decorazione, come s'è detto in principio, fu iniziata nel 1658, il Rovere accenna a successive modificazioni apportate da Amedeo di Castellamonte al suo progetto, per « farlo concordare col costrutto edifizio », ond'è lecito arguire che questa facciata s'andò adattando (« fu mestieri di operare variazioni nei muri e di portarli a maggiore altezza, specialmente quelli dei due padiglioni ») sia a parti di nuova costruzione, sia a parti superstiti del Palazzo del Vescovo. A sua volta il Boggio osserva (37) che per la stretta connessione esistente fra la facciata, la pianta e le sezioni d'un fabbricato « che si vuol costruire a nuovo... conviene conchiudere che anche la distribuzione interna del Palazzo Reale deve essere d'Amedeo Castellamonte, se non altro per la parte che prospetta piazza Castello ».

A partire dal 1660 i lavori procedettero più spediti, e nel 1663, per le nozze di Carlo Emanuele II con la giovanissima Francesca d'Orléans, che il popolino torinese chiamava « Colombina d'amore » e si spense dopo un anno di matrimonio, due appartamenti dovevano esser completi anche nelle decorazioni, occupando il braccio che corrisponde alla facciata, compresi i due padiglioni terminali, ed un breve tratto di quello che guarda a levante il giardino. Contemporaneamente si spianava il terreno del cortile, e ridottolo quadrato lo si circondava d'un portico che verso oriente fu fornito di alcune stanze basse, e verso settentrione d'una semplice terrazza con balaustre e statue; mentre sul lato d'occidente, « oltre al porticato, cominciossi altresì l'innalzamento del padiglione che si unisce col palazzo di S. Giovanni e col duomo, ed anche per questo edifizio fu d'uopo demolire qualche sala di quel vecchio palazzo » (38). Infine si provvedeva alla sistemazione della futura « Piazzetta Reale », abbattendo, come s'è visto,

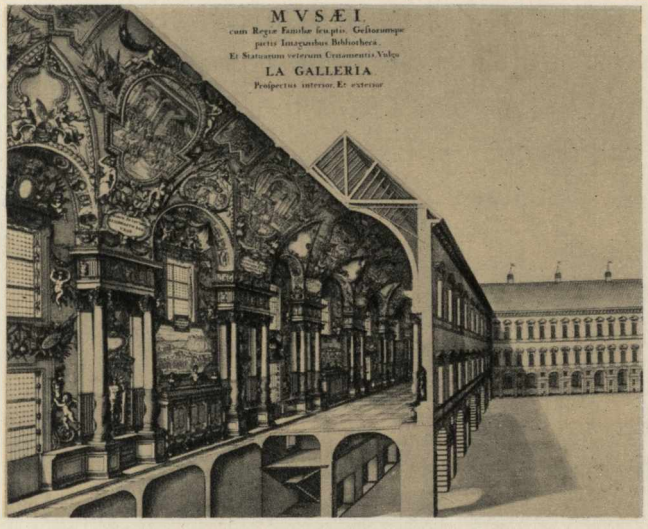
Particolare della facciata del Palazzo Reale, disegnata da Amedeo di Castellamonte. La costruzione della facciata si iniziò nel 1658 e richiese adattamenti vari del progetto per farlo concordare con il corpo dell'edificio, sia nelle parti nuove, sia nelle parti superstiti dell'antico Palazzo del Vescovo. Nuoce all'imponenza del prospetto la modestia dell'unico e quasi disadorno portale aperto nella lunghissima fronte; ma il ritmo tranquillo dei due ordini di finestre — architravate quelle del primo, a timpani alternativamente triangolari e arcuati quelle del secondo — conferisce un senso di nobile calma alla massa architettonica, la quale deriva i suoi motivi più da una ancor severa misura tardo-rinascimentale che non dal dinamismo e dalla drammaticità barocca.

i piccoli fabbricati antistanti, e costruendo la « Terrazza » o « Padiglione », cioè quella specie di portico che accoglieva il corpo di guardia del Palazzo Reale, e aveva al suo centro un portone aperto in una costruzione ottagonale al cui sommo si poneva appunto un « padiglione » quando si voleva esporre al popolo la SS. Sindone (39).

Nel medesimo giro d'anni si dedicarono particolari cure al giardino (ch'era ancor quello « antico » del Palazzo di S. Giovanni), forse sotto la guida dell'ingegnere Carlo Morello e seguendo gli schemi messi di moda dai maestri giardinieri francesi Mollet: il giardino diviso in quattro zone attorno a una fontana centrale (40), quale infatti si presenta il « Giardino del Bastion Verde » ripro-

dotto nella già citata stampa del *Theatrum Sabaudiae*. Sul suo angolo estremo di nord-est si ergeva fin dallo scorcio del Cinquecento (e tuttora esiste, quantunque abbandonato a deplorevole incuria), come una sentinella su uno spalto, un grazioso padiglioncino di due stanze e due gabinetti chiamato il « Garittone », che il suo costruttore — probabilmente il Vittozzi — aveva illeggiadrito con otto colonnine sulla facciata verso la campagna e un balconcino per godere la vista e la frescura della prossima Dora. In questo solitario recesso amava Caterina d'Austria, moglie di Carlo Emanuele I, trascorrere talvolta parte della giornata; ma particolarmente caro per la lieta veduta che da esso si godeva, fu il « Garittone » a Francesca di Orléans nei brevi mesi della sua vita di sposa; e in sua memoria Carlo Emanuele II, nell'altrettanto breve periodo della propria vedovanza, poichè il colore preferito dalla moglie era stato il verde, fece decorare dai pittori Antonio Fea e Secondo Grattapaglia l'interno del « casino » con finti pergolati e allegorie con allusioni varie al verde. Però già nei primi anni del regno di Vittorio Amedeo II quelle decorazioni eran state mutate con l'intervento del pittore Luigi Vanier e di stuccatori (41).

Per dare un'idea della minuziosa cura che si poneva nelle decorazioni del nuovo palazzo basterà ricordare che quando Carlo Emanuele II, obbedendo all'estrema volontà della madre, Madama Reale, fece allestire un piccolo ambiente comunicante con la *Stanza del Sonno di Annibale* per custodirvi i gioielli della Corona, questa celletta, che divenne poi il « Pregadio » di Carlo Alberto, fu da vari artisti — fra i quali Luca Demaret e Giovanni Grattapaglia — decorato con figurazioni simboleggianti le pietre preziose, accompagnate da motti dettati dal letterato Emanuele Tesauro. Era giunto, del resto, il tempo della dimora stabile del duca di Savoia nel palazzo che ormai, come attestano i conti di tesoreria, veniva chiamato « Palazzo Reale »; e in occasione delle seconde nozze con Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, Carlo Emanuele II, che con Francesca d'Orléans aveva ancora abitato di preferenza il Palazzo di S. Giovanni e dopo la morte della « Colombina d'amore » s'era ritirato nel Castello, prendeva nel 1665 definitiva stanza negli appartamenti di recente costruzione, pur mantenendo in efficienza, specie per le feste a Corte, le sale del Palazzo di S. Giovanni. Naturale perciò che i lavori d'ampliamento e abbellimento prendessero un più intenso ritmo. A quelli del giardino s'è accennato e meglio se ne dirà nel commento ad una delle tavole seguenti questo testo. Circa quelli nel palazzo conviene distin-

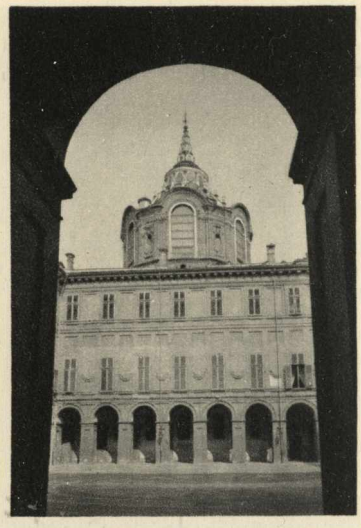


Da una stampa del *Theatrum Sabaudiae*. La galleria « di cinquecento passi di longhezza » di cui parla Amedeo di Castellamonte nel suo libro *Venaria Reale Palazzo di Piacere, e di Caccia, ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II... Disegnato, e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte l'anno* 1672 (Torino, 1674), e che nelle intenzioni di Carlo Emanuele II avrebbe dovuto collegare il Palazzo Reale con il complesso degli edifici destinati a comprendere l'Accademia Militare, grandiose scuderie e maneggi, e un « bellissimo Teatro, che vi si disegna per la recitazione delle Opere Drammatiche, e Musicali capace d'ogni più grande Machina », cioè il futuro Teatro Regio. La galleria, che si sarebbe dovuto ornare di colonne marmoree, stucchi, pitture, non fu costruita; ed al suo posto sorse l'ala delle Segreterie di Stato.

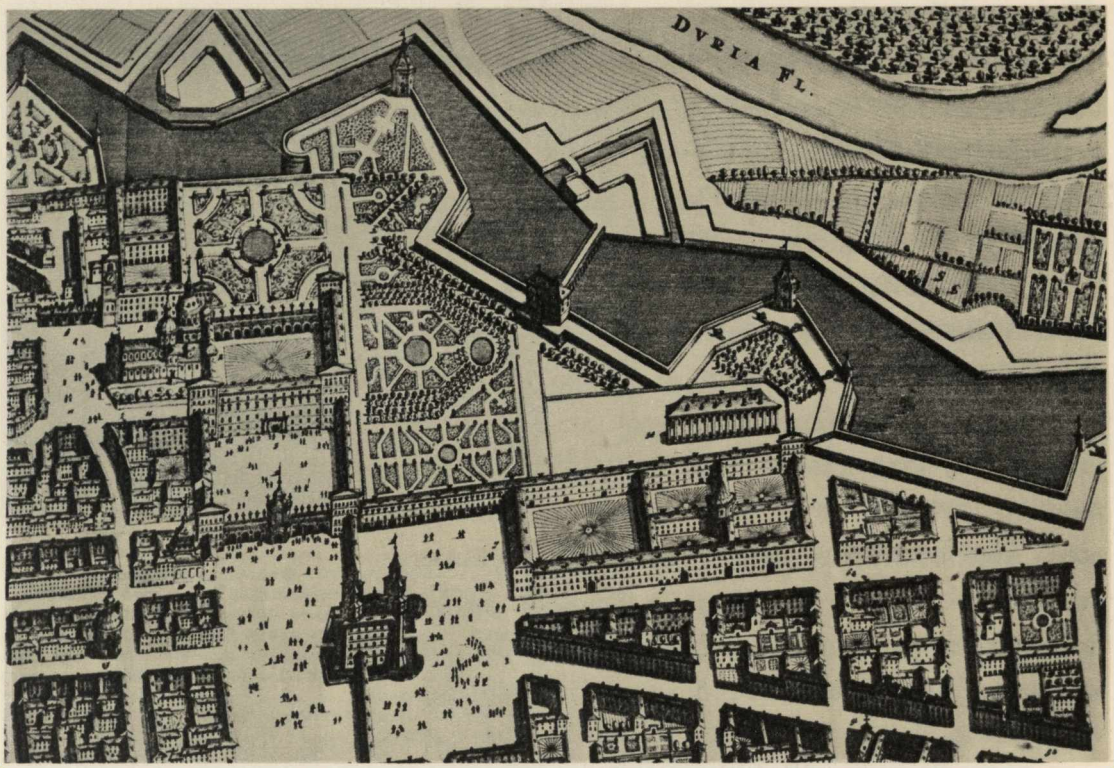
guere, sotto Carlo Emanuele II, fra progetti mandati a compimento in parte dai suoi successori, ed opere eseguite: comprendendo nei primi una galleria « della lunghezza di 500 passi e tutta adorna nell'interno di colonne marmoree » con al fondo un grandioso teatro, galleria che si sarebbe dovuta staccare ad angolo retto dalla Galleria del Castello (al suo posto fu poi costruita da Carlo Emanuele III la lunghissima ala per le segreterie di Stato, terminante col « Teatro Regio »); nei secondi il restauro della Galleria del Castello danneggiata dal ricordato incendio, le migliorie in vari appartamenti, e soprattutto l'inizio della costruzione della attuale cappella della SS. Sindone.

Già vedemmo che una cappella per custodire la sacra reliquia era stata fatta costruire da Carlo Emanuele I nel Palazzo di S. Giovanni, nel 1587. Il Santo Sudario fu poi collocato nel duomo, e lo stesso duca, come si è detto, chiese più tardi a Carlo di Castellamonte un progetto per una cappella da erigere nel duomo medesimo, progetto « al quale però mai potè dare esecuzione » (42). Ma fra il 1655 ed il '56, specialmente per insistenza del principe cardinal Maurizio, Carlo Emanuele II incaricava Amedeo di Castellamonte di elaborare un altro progetto, che l'architetto nel settembre 1656 sottoponeva al duca, preannunziato da una lettera del principe, che diceva: « Stimo pertanto ch'egli avrà incontrato il gusto di V. A. R. nel metter il piano della cappella nè troppo alto nè troppo basso, come anco l'altare dove ha da riporsi la SS. Reliquia, che verrà a riuscire eminente e separato dagli altri, e con poca differenza d'altezza nel modo che si trova adesso in S. Giovanni, et in oltre il passaggio alla detta cappella

sarà comodo all'uno e all'altro palazzo, cioè al nuovo e a quello di S. Giovanni » (43). La costruzione fu ordinata dal duca il 5 giugno 1657, e nelle condizioni dell'appalto figura la demolizione d'una parte del coro del duomo, dei muri, d'una « vecchia cappella già tempo fa incominciata » (forse sul progetto di Carlo di Castellamonte?), e di « un teatro » che si trovava dietro il coro; e inoltre d'un passaggio che univa il Palazzo di S. Giovanni al palazzo della principessa Ludovica (Palazzo Chiablese): altra prova del groviglio di fabbricati su quell'area (44). I lavori, condotti a rilento, si svolsero sotto la direzione del conte Amedeo di Castellamonte, ma anche con l'intervento dello scultore, plasticatore e architetto Bernardino Quadri, proveniente da Balerna presso Mendrisio, che infatti nel 1658 era indicato come « ingignere della fabrica del SS. Sudario » (45); finchè, com'è noto, nel 1668 il nuovo progetto del padre teatino Guarino Guarini sostituì quasi completamente quello castellamontiano. L'opera, con la sua mirabile cupola compiuta intorno al 1682, non fu terminata che nel 1694; ma ciò che qui importa rilevare è che questa specie di funereo stupendo mausoleo non è, come può supporre chi vi accede dal duomo, una cappella terminale della chiesa, bensì è parte integrante del Palazzo Reale, dal cui braccio occidentale sorge fra i due padiglioni terminali a guisa d'un gigantesco tamburo sormontato dalla sfaccettata cuspide guariniana, simbolo di una fervida religiosità che innestava l'edificio sacro in quello d'abitazione con la massima naturalezza. È presumibile dunque che la costruzione di codesto braccio, gli ambienti del quale dovevano risultare al livello del pavimento della cappella, procedesse di pari passo con quella della cappella stessa. Gradatamente il palazzo dalla fine del Seicento va assumendo il suo aspetto definitivo. Vittorio Amedeo II, a partire dal 1684, completa il braccio di levante costruendovi un doppio appartamento, la luminosa «Galleria del Daniele» (dal nome del pittore Seyter che la decorò), al pianterreno le stanze che nel Settecento saranno chiamate « di Madama Felicita », sorella di Vittorio Amedeo III; rimaneggia largamente gli ambienti che abbisognano — e sono parecchi — di rifacimenti e restauri; cura l'ampliamento del giardino — conseguente all'ingrandimento della



La cupola della cappella della SS. Sindone vista dal portico del cortile del Palazzo Reale. Il gigantesco tamburo sormontato dalla sfaccettata cuspide guariniana appare il simbolo di una fervida religiosità che con la massima naturalezza innestava sulla reggia l'edificio sacro.



Da una stampa del *Theatrum Sabaudiae*. Il disegno già riflette una parte del secondo ingrandimento di Torino, voluto da Carlo Emanuele II; e si delineano infatti, a levante del Castello (Palazzo Madama) che campeggia nel centro della piazza omonima, le due nuove vie, di Po e della Zecca (oggi via Verdi). Con l'ingrandimento cittadino si ampliano anche, come qui si vede, fin verso il Bastione di S. Vittorio, i giardini ducali cui il Le Nôtre provvederà poi il disegno. Gli edifici palatini assumono in questa stampa proporzioni grandiose, rispecchiando le intenzioni del duca di Savoia, che saranno attuate più tardi. Essi infatti, fra loro comunicanti, si stendono dal vecchio Palazzo di S. Giovanni (a sinistra in alto) fino alla progettata « nobile Accademia » che diverrà in seguito soltanto l'Accademia Militare (al centro, fra Piazza Castello e Via della Zecca): comprendendo il nuovo Palazzo Reale, l'antico Castello con la relativa Galleria, e la lunghissima ala delle Segreterie di Stato, attraverso la quale, sotto Carlo Emanuele III, si perverrà al Teatro Regio.

città verso levante ordinato da Carlo Emanuele II — il cui disegno è stato definitivamente rivendicato dal Carità (46) la Le Nôtre, canto del cigno, nel 1697, del grande architetto francese. Il suo successore, Carlo Emanuele III, inizia nel 1733, con un nuovo corpo di fabbrica, la chiusura settentrionale del cortile che fino allora era stato diviso dal giardino « antico » da un semplice portico fornito d'un terrazzo che all'altezza del primo piano metteva in comunicazione i padiglioni di levante e di ponente, come chiaramente dimostra la stampa del *Theatrum Sabaudiae,* « Propugnaculum cui viride nomen »; e nel nuovo braccio risultano due appartamenti, di cui quello al primo piano destinato agli archivi ed alla biblioteca (oggi è il così detto « Appartamento dei quadri moderni »). Poco dopo il sovrano ordina (nel 1736) di ripulire, rinfrescare e all'occorrenza rinno-

vare le decorazioni dei maggiori appartamenti. Segue poi il rimaneggiamento dell'antica Galleria del Castello, che occupa dal 1738 al '43 il Beaumont negli affreschi della volta, l'opera sua più famosa (47), nel quadro della sistemazione della lunghissima ala delle Segreterie e della costruzione del « Teatro Regio ».

Nell'interno del Palazzo Reale i lavori di perfezionamento e abbellimento continuano, ma la sua sagoma esterna — a parte l'adiacente massa del Palazzo di S. Giovanni, che sarà poi approssimativamente sostituita dal Braccio Nuovo — è ormai quella d'oggi, compreso il giardino di levante, « nuovo », che si stendeva fino al bastione di S. Vittorio, e che al centro del « miroir d'eau » del Le Nôtre si adornava della fontana rococò di Simone Martinez, voluta da Carlo Emanuele III, al quale si deve anche la terrazza con gradinate per scendere in giardino, disegnata dal Birago di Borgaro. Restava ancora, viceversa, a chiudere la Piazzetta Reale più di quanto non la chiuda la cancellata del Palagi, il più volte ricordato « Padiglione »; e divideva tuttora in due zone Piazza Castello il tratto di galleria, in prosecuzione di quella del Beaumont, che univa Palazzo Reale e Palazzo Madama, e che sarebbe poi caduto sotto l'occupazione francese. Ma si poteva ugualmente, come adesso, abbracciare con lo sguardo le colossali dimensioni della reggia, le quali, più che i pregi stilistici dell'architettura esterna (nell'interno, e a parte gli splendori decorativi, basterebbe citare il capolavoro architettonico ch'è la « Scala delle forbici » di Filippo Juvarra), colpiscono l'osservatore. Su queste dimensioni ecco qualche dato desunto dalla monografia del Boggio (48): « La facciata, della lunghezza di metri 107, dei quali 87 formano un lato della Piazza Reale, ha le finestre di luce larga m. 1,80 spaziate a metri 5,25 l'una dall'altra. Il corpo di mezzo, dell'altezza di m. 30 circa, diviso in due parti da un cornicione che seguita a coronamento del braccio ov'è la Reale Armeria, non ha che un pian terreno, un piano nobile ed un secondo piano con ammezzati; il solo piano nobile, dove havvi l'appartamento d'onore, è alto m. 9,25. I due padiglioni laterali poi hanno l'altezza di m. 35,50 ». Nè il regno di Vittorio Amedeo III, che si limitò ad opere di restauro e abbellimento ed a mandare innanzi i lavori nella Galleria del Beaumont, nè la lunga occupazione francese, durante la quale si compirono i noti saccheggi e sparirono il « Padiglione » e l'antica « Galleria del Castello », nè la successiva Restaurazione, recarono mutamenti sostanziali nelle strutture di Palazzo Reale, che Carlo Felice nemmeno abitò, restandosene a Palazzo Chiablese. Fu con Carlo Alberto che si apportarono profonde modificazioni nell'arredamento e nella decorazione di molte sale, sotto la dire-

Da un'incisione di G. Tasniere, del 1676, su disegni di Giuseppe Cortella e G. Antonio Recchi. La stampa rappresenta il corteo funebre di Carlo Emanuele II (morto il 12 giugno 1675), e a parte gli elementi architettonici di fantasia attribuiti al Palazzo Reale ed alle due ali del Palazza Madama (a destra della veduta), che vediamo quale press'a poco era prima della trasformazione operata da Filippo Juvarra, è particolarmente interessante perchè ci mostra, a chiusura della Piazzetta Reale, la Terrazza o Padiglione di Piazza Castello da non molti anni costruito per la ostensione della SS. Sindone.

zione artistica del bolognese Pelagio Palagi, chiamato a Torino nel 1834 e dal re nominato « pittore preposto alle decorazioni dei reali palazzi ». Pittore, scultore, e qualche volta architetto, il Palagi, che già nel 1835 dava il disegno della cancellata che divide la Piazzetta Reale da Piazza Castello, fusa in ferro nella fonderia torinese Colla e Odetti, e ornata nel 1846 dalle due bellissime statue neoclassiche dei Dioscuri, modellate verso il 1841 da Abbondio Sangiorgio e fuse a Milano nella fonderia Viscardi, fino al 1853 improntò d'un gusto fastoso, massiccio, — un neoclassicismo romanticamente interpretato, quale s'addiceva a un continuatore dell'Albertolli, ma di un'eccezionale finezza d'elaborazione e di un vigore stilistico che regge in questi ambienti l'opulenza del miglior barocco — le nuove ambientazioni volute da Carlo Alberto, di cui egli seppe interpretare a meraviglia la propensione per una severa aulicità accompagnata da una rigida etichetta. È questa l'ultima fase decorativa del palazzo, con molta acutezza da Andreina Griseri (49) definita una « espressione intesa a dare il ritratto evocativo d'una Reggia, sulla quale, come in una rappresentazione teatrale, stava per chiudersi il sipario », e opportunamente difesa dalla vecchia accusa di « vandalismo » (50). Non si tratta infatti di « massacro » del preesistente genuino Barocco, barbaramente

perpetrato nelle sale degli Svizzeri, delle Guardie del Corpo, del Trono, dell'Udienza, del Consiglio, da un artista mediocre e presuntuoso; ma dell'affermazione di « un gusto di intelligenza retrospettiva del tutto romantica ». Di nuova costruzione, fra il 1835 ed il '42, sempre su disegni del Palagi, il grandioso e sfarzoso salone da ballo.

Poichè i lavori eseguiti in seguito da Domenico Ferri ed altri non ebbero risultato artistico degno di nota (e del resto col trasferimento della capitale a Firenze e poi a Roma la reggia torinese cessò di essere, se non saltuariamente, la dimora del sovrano), le modificazioni carlalbertine chiusero la secolare vicenda costruttiva degli edifici palatini torinesi. I limiti di questa pubblicazione non ci consentono di diffonderci su due importantissime « sezioni », per dir così, del Palazzo Reale istituite da Carlo Alberto nel primo decennio del suo regno: l'Armeria, ch'egli nel 1837 volle ordinata sotto la direzione del conte Vittorio Seyssel d'Aix nella Galleria del Beaumont, ov'è tuttora come un museo cui si accede da ingresso indipendente; e, negli ambienti situati al pianterreno sottostante la Galleria del Beaumont, la Biblioteca Reale, qui trasportata dalle stanze a nord del cortile, sistemata, con lavori iniziati nel 1837, nei magnifici scaffali che anche oggi si vedono, e tosto mirabilmente arricchita mercè le appassionate cure e la competenza di Domenico Promis. (Annesso all'Armeria, nell'antico gabinetto a fiori in capo alla Galleria del Beaumont nuovamente decorato, fu inoltre il prezioso « Medagliere del Re »).

Ricordiamo tuttavia che l'Armeria Reale di Torino è una delle più importanti d'Europa. Fra i pezzi insigni citiamo le barde di due armature equestri alemanne, di cui una, di cuoio di rinoceronte dipinto, è rarissima e appartenne all'Elettore Palatino Otto Heinrich di Baviera; l'armatura secentesca spagnuola appartenuta a Diego Filippo Guzman marchese di Leganes; le stupende armi da fuoco e bianche con intagli in acciaio della scuola di Monaco della prima metà del secolo XVII; il fornimento dello spadino di corte di Franz Matzenkopf di Salisburgo; il pistone a ruota tedesco a retrocarica a tabacchiera della seconda metà del Cinquecento; l'archibugio da caccia a focile, a due colpi, opera di Edmondo Dolep, Londra, circa 1690; la targa a mandorla detta « del Cellini », che non è del Cellini ma è un capolavoro di ageminatura rinascimentale; lo splendido bacinetto cesellato della scuola di Lucio Piccinino; l'elmetto tedesco di Desiderius Coloman; il guardacuore alemanno del 1549; la pariglia di pistole

bresciane a ruota di G. B. Francino da Gardone e Carlo Bottarelli; le due splendide « parures » di spada con mancina, per « abbattimento alla macchia » (duello), provenienti dal Rüstkammer dei principi di Sassonia. Fra i tesori bibliografici della Biblioteca Reale, ora aperta alla consultazione degli studiosi, comprendente circa 4000 volumi manoscritti, 150.000 volumi a stampa, 1100 disegni, una ricchissima raccolta di incisioni e carte geografiche, citiamo il Portolano del 1522 di Nuño Garcia de Torero, il primo che registri l'itinerario di Magellano; i codici miniati Visconteo-Sforzeschi, Temi di retorica dettati dal Filelfo a Ludovico il Moro, il Nuovo Testamento di Cristoforo de Predis; il codice musicale del XIV secolo con mottetti in Vallone; il Trattato d'Architettura di Francesco di Giorgio Martini; il codice del Volo degli Uccelli di Leonardo da Vinci; il poema persiano Mantik-ul-Kair; il Messale di Claudio Villa con miniature fiamminghe; i rarissimi esemplari di prime stampe piemontesi del Quattrocento e Cinquecento; le legature italiane e francesi del secolo XVI. Quanto ai disegni, ai quali Aldo Bertini ha dedicato adesso un volume che cataloga e riproduce quelli italiani (51), è sufficiente menzionare il gruppo dei fogli leonardeschi, fra cui il celeberrimo studio d'angelo per la « Vergine delle rocce » e il non meno famoso « Autoritratto », per indicare il posto che la Biblioteca Reale di Torino tiene nella cultura mondiale.

In un corso due volte secolare di lavori strutturali e decorativi, di progressive aggiunte e trasformazioni, la reggia sabauda che aveva sostituito i primitivi edifici palatini venne a comporre, dalla metà del Seicento alla metà dell'Ottocento, una sorta di « dizionario » d'architettura, d'arredamento e d'ornamentazione cui collaborarono con varietà di talenti ma con salda unità stilistica nel succedersi dei gusti dal Barocco al Rococò, dal Neoclassicismo al Romanticismo, artisti insigni che diedero a tali lavori particolare impronta di personalità, ed uno stuolo vastissimo di artefici — centinaia di nomi ai quali è assai arduo, spesso impossibile, far corrispondere con certezza le opere — la cui attività minore sta fra una geniale fantasia poetica e una mirabile tecnica artigianale. Del primo periodo costruttivo, architettonicamente semplice e sobrio, decorativamente aulico e magniloquente, che coincide con la reggenza di Madama Reale e il regno di Carlo Emanuele II, morto nel 1675 nel suo nuovo palazzo, i principali attori sono: Amedeo di Castellamonte, che sembra esser stato, oltre che il progettista della facciata, l'ideatore di una parte della fabbrica; il capitano ingegnere Carlo

Morello, interessante figura di soldato e d'architetto militare che in tarda età forniva ancora disegni per i soffitti della reggia torinese; il suo più giovane quasi omonimo, e anch'egli ingegnere militare, Michelangelo Morello; l'architetto, incisore, capitano, ingegnere, topografo e forse pittore Giovenale Boetto, nato a Fossano sul principio del secolo e morto nel 1678, fornitore nel 1660 ai fratelli Giovanni Francesco e Antonio Fea dei Bozzetti composti « su l'inventione fattane dal signor abbate Tesauro », per « il freggio, lambrisi e sfondati delle porte e finestre del grande salone del Palazzo Reale », cioè la raffigurazione delle gesta dei principi sassoni sull'alto delle pareti del Salone della Guardia Svizzera (52); il già citato scultore e architetto luganese Bernardino Quadri; gli intagliatori e scultori in legno Pietro, Bartolomeo, Giovanni Battista, Secondo Antonio Botto, Guglielmo Tolfi, Quirico Castelli, Francesco Borello, Giuseppe Cesare Neurone, i Dugar; i pittori Giovanni Grattapaglia, Bartolomeo Caravoglia, Giovanni Battista Gemello, Domenico Maccagno, Giacomo e Giovanni Andrea Casella, cui va aggiunta la sequenza fornita dal Rovere (53), con Amanzio Prelasca, Carlo Alessandro Maccagno, Luca Demaret, Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi (54), Gian Domenico Tignola, Sebastiano Carello, Giovanni Battista Dosso, Giovanni Carlone, Giorgio di Mombasilio, Giovanni Domenico Marziano da Valenza, Giovanni Luigi Tuffo, Innocenzo Guiscardi, Domenico Pozzo ed altri; e rinunziamo a nominare le dozzine di indoratori, costruttori di pavimenti, stuccatori, marmisti.

La Galleria del Daniele: così chiamata dal nome del pittore Daniele Seyter che ne decorò la volta. Gli stucchi, i fregi, le incorniciature delle porte, delle finestre e degli specchi, sono però improntati al gusto di Benedetto Alfieri, alterato più tardi dagli interventi di Pelagio Palagi.

Ma un posto a parte va assegnato, in questo periodo, per la loro statura, a due maestri stranieri, il lorenese Carlo Dauphin ed il fiammingo Jan Miel. Di entrambi diremo più particolareggiatamente nei commenti alle tavole di questa pubblicazione. Basti ora ricordare con la Griseri (55) che il « Delfino », morto nel 1678, s'impone a Torino come pittore di grandi decorazioni e di pale d'altare, e che il « Mielle fiamengo », il più applaudito « di tutti gli artisti fiamminghi definitivamente stabilitisi in Italia, dopo i fratelli Matthieu e Paolo Bril » (56), già in contatto con Carlo Emanuele I nel 1628, non giunse a Torino come

« pittore ordinario » di Carlo Emanuele II che trent'anni dopo, nel 1658, vi morì nell'aprile del 1664 dopo aver inutilmente sperato in un ritorno a Roma che le premure affettuose del duca gli rendevano impossibile, ma in questo breve tempo lasciò nel Palazzo Reale ed alla Venaria opere di sicura qualità, atte a creare « un ambiente di scambio con l'arte del tardo barocco e romano e fiammingo ».

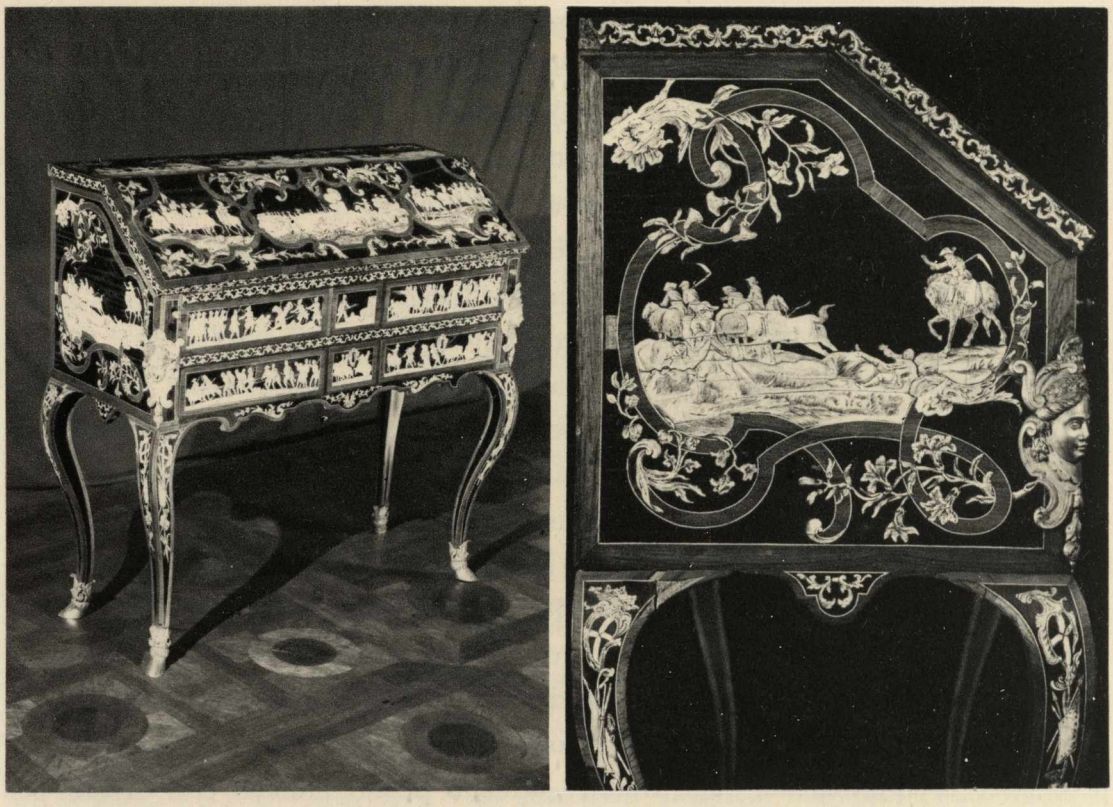
Il periodo seguente, della seconda Reggenza e della giovinezza di Vittorio Amedeo II — il periodo in cui il Palazzo Reale si completa grandiosamente — è contrassegnato dagli apporti dei pittori romani Giacinto Brandi, Agostino Scilla, ma soprattutto dalla presenza, dal 1688 al 1705, anno della sua morte a Torino, di Daniele Seyter, che per l'abbondanza dei dipinti lasciati nel palazzo segue immediatamente il Beaumont. A lui si affidano le decorazioni più importanti dei nuovi ambienti, dalla galleria, appunto, « del Daniele » agli appartamenti del pianterreno che saranno poi « di Madama Felicita », e delle stanze di maggior riguardo, come la camera da letto della regina; e l'opera sua reca una delle note stilistiche più alte alla reggia torinese. Nella quale dipingono in quegli anni, secondo le citazioni del Rovere (57), Giovanni Antonio Guidobono, padre di Domenico autore del delizioso affresco di Palazzo Madama, Lorenzo Bononcelli, Luigi Vanier, Carlo Giuseppe Cortella, Salvatore Bianco, Aurelio Gamboni, Giovanni Francesco e Carlo Francesco Fea, Giovanni Battista Curlando, i Dufour, Peraudo, Michele Ballarino, Giuseppe Morsino, Francesco Grattapaglia. Autore della maggior parte dei disegni per le nuove costruzioni e decorazioni è l'architetto Carlo Emanuele Lanfranchi; fra i suoi collaboratori si fanno i nomi di Cucito, Lamarchia, Gamba, forse imprenditori e capomastri; e van ricordati ancora il modellatore di ornati, in bronzo e in stucco, Bernardo Falconi, chiamato da Venezia a succedere a Lorenzo Frugone ed a Simone Boucheron, il veneziano Pietro Vidari, intarsiatore in madreperla di straordinaria raffinatezza, gli scultori in legno Crotti, Pallavicino, Possino, Giuliano, i marmisti Carlone, Vanello, Colago, lo stuccatore Somasso, l'intarsiatore Casetta, gli stipettai Rosso detto « Il Pavia » e Battagliero, gli indoratori Birago, Milanesa, Pron. Quanto resta nel Palazzo Reale dei lavori eseguiti in quei decenni è testimonianza della magnifica perizia di questi artigiani.

La coerenza, l'unità del gusto che finora han guidato la grande impresa decorativa della reggia torinese, s'accentuano con anche maggior rigore col giungere a Torino, sul finir del 1714, quando più alta è la stella di Vittorio Ame-

La Scala delle Forbici. L'istruzione autografa di Filippo Juvarra « per la scala del piano secondo del palazzo novo, abitazione di S.A.R. » è del 3 gennaio 1720, e del successivo 16 febbraio il contratto per la costruzione del maestro piccapietre Andrea Marchese. Si tratta di una delle più eleganti e geniali soluzioni architettoniche del sommo artista, il quale in un ristretto quadrilatero riuscì a dar sviluppo ad una scala ampia e comoda alternando la rampa unica alla rampa doppia e superando così agevolmente un dislivello di oltre dieci metri. E' tradizione popolare che il motivo ornamentale del mascherone, con sotto un paio di forbici aperte, collocato sotto la rampa del secondo pianerottolo, voglia essere un'allusione alla maldicenza dei cortigiani i quali sussurravano che l'architetto avrebbe fallito la sua impresa; ma la forbice può anche riferirsi alla forma, appunto « a forbice », della stupenda scala.

deo II, di colui che per quasi vent'anni eserciterà nella capitale sabauda, e perciò largamente nella regione piemontese, una vera e propria dittatura artistica: Filippo Juvarra. Accenneremo a qualche sua diretta impresa in Palazzo Reale — oltre quella relativa alla « Scala delle Forbici » — nei commenti alle tavole seguenti; ma fin d'ora si deve dire che alla sua azione coordinatrice si ricollegano, ora direttamente ora indirettamente in questi ambienti, sia la vasta attività pittorica del Beaumont — che comincia a dipingere nel Palazzo Reale circa il 1720 — sia quella, non meno feconda, ambientale-decorativa, di Benedetto Alfieri, suo successore come architetto di Corte, la cui opera non può essere appieno intesa senza l'antefatto juvarriano.

Considerando tale azione direttiva, ci si spiega gli interventi di Carlo Andrea Van Loo nel « Pregadio della Regina » e di Domenico Valeriani nella « Sala delle Femmes ». Più tardi avremo quello del De Mura e la breve apparizione del Guglielmi. Siamo dunque nel Settecento pieno, che particolarmente a Torino, patria di Giusto Aurelio Meissonnier, l'orchestratore dello stile « rocaille » a Parigi sotto Luigi XV, inclina volentieri al Rococò. Non si può quindi non dare al Piffetti la sua parte di responsabilità nel gusto che si afferma, regnante Carlo Emanuele III, in Palazzo Reale. Accanto a lui vi ritroviamo molti degli artisti che lavorano nel medesimo periodo a Stupinigi, dall'architetto Birago di Borgaro allo scultore e fonditore Ladatte, dai pittori Cignaroli e Olivero agli scultori Bernero e Collino; ed hanno per compagni, nel procurare al re sculture, pitture, miniature, tarsie, ornati d'ogni genere — con gli architetti Nicolis di Robilant, Feroggio, Francesco Martinez, Aliberti, Ravelli, Sacchetti —, i pittori Duprà, Anna Caterina Gili, Rapous, « la Clementina », Wehrlin, Franceschini, Trossi, Pressenda, Longo, Muttoni, Piazza, Morando, Servozelli, Massa, Vignola, Salomone Foa, Gambone, Ramelli, Lavy; gli scultori Simone Martinez, Plura, Bosso, Tamietti, Carlone, Bolgiè; gli intarsiatori e stipettai Prinotto, Ugliengo, Vietto, Sariga, Sereno; gli intagliatori Valle, Omma, Riva, Strada, Mornese, Bogetto, Gallone, Vaccarino; gli stuccatori Muttoni e Somasso; il bronzista Boucheron; il mosaicista Antonio Capello; e con questi nomi non si rammenta che una parte degli artisti ed artigiani che condussero a perfezione, prima che il secolo spirasse e l'uragano rivoluzionario spingesse la sua cupa ombra sulla fragile grazia di quegli ornati e sui caldi riflessi di quegli ori, il palazzo ch'era ormai motivo d'orgoglio d'una capitale e d'una dinastia.



Scrivania d'ebano con intarsi d'avorio che rappresentano alcuni episodi dell'assedio di Torino del 1706, probabilmente eseguita da Luigi Prinotto ed aiuti nel secondo quarto del Settecento. (Insieme e particolare del fianco).

Non ne mutarono infatti sostanzialmente la fisionomia, malgrado l'accentuazione neoclassica, sotto Vittorio Amedeo III, nè gli architetti Dellala di Beinasco, Giuseppe Piacenza, Carlo Randone, nè i pittori Pecheux, Panealbo, Giovanni Molinari, Angelo Vacca, Giuseppe Bagetti; nè gli scultori Bonzanigo, Tacca, Dughet, Agazzino, Perrucca, Ferrero, Gianotti; nè il miniaturista Trona; nè l'intagliatore in pietre dure Thibault; nè l'ornatista in cineserie Leonardo Marini; nè l'ebanista Giovanni Galletti, successore del Piffetti (58). Il netto stacco stilistico si verifica più tardi, come s'è detto, durante il regno di Carlo Alberto, quando la fredda purezza del primo Neoclassicismo appesantitosi con la retorica dell'Impero, si contamina attraverso le convenzioni già « borghesi » della Restaurazione e del « Luigi Filippo » preludendo all'eclettismo della seconda metà del secolo. Le grevi, dense, talvolta sovrabbondanti pàtine aurate della decorazione e dell'arredamento di Pelagio Palagi (ed egli ha per collaboratori gli scultori Giuseppe Bogliani e Giuseppe Gaggini, l'architetto Sada, gli scultori in legno Gabriele

Capello detto « Il Moncalvo », e Giovanni Battista Ferrero, i modellatori Diego Marielloni e Francesco Somaini, i pittori Carlo Bellosio, Angelo Moia, Francesco Gonin, Pietro Ayres, il fonditore Colla) denunciano l'ambizione di gareggiare con lo spontaneo — e storicamente legittimato — fasto barocco; e l'effetto può anche riuscire ibrido, un compromesso un po' funereo fra i privilegi estetici dell'antico assolutismo ed il fermento del secolo col quale vengono a patti le millenarie monarchie: e si direbbe che di questa rilucente aulicità voglia farsi scudo l'Italo Amleto prima delle inevitabili concessioni liberali.

Ma un'alta coscienza artistica unita a una severa capacità di scelta della mano d'opera artigianale, un puntiglio di perfezione esecutiva anche nei particolari minimi, fan sì che spesso questi tardivi frutti d'una cultura archeologica che s'era illusa (e fu una delle più nobili illusioni che abbiano mai consolato gli uomini) di risuscitare l'estetica classica, reggano magnificamente il confronto con quelli spontaneamente maturati nel clima poetico di quasi due secoli innanzi. È l'ultimo atto, sostenuto da attori ancora esperti e convinti — dal re ai suoi artisti —, di un lungo spettacolo che la nuova età democratica, rinunziando a riportarlo su scene attuali, affiderà alla Storia, al Museo. E uno stupendo museo, che vuole però esser compiutamente valorizzato, e attende perciò i mezzi e il lavoro per tale esito, è infatti oggi il Palazzo Reale di Torino.

NOTE

(1) Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino,* Torino, Tip. Eredi Botta, 1858, pp. 16, 66.

(2) I testi dai quali è stata tratta la maggior parte delle notizie concernenti la reggia torinese sono principalmente: G. G. Craveri, *Guida de' forestieri per la Real Città di Torino,* Torino, G. D. Rameletti, 1753; Onorato Derossi, *Nuova Guida per la Città di Torino,* Torino, Reale Stamperia, 1781; Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités,* Torino, Reycend, 1819; Luigi Cibrario, *Storia di Torino,* Torino, Fontana, 1846; Clemente Rovere, *Descrizione* ecc., *op. cit.*

(3) *Theatrum Statuum Regiæ Celsitudinis Sabaudiæ Ducis,* Amsterdam, Blaeu, 1682. Altre edizioni di questa stupenda opera uscirono all'Aia, anche con titolo diverso, nel 1700 e nel 1725-26. Sulla stampa del *Theatrum* v. Ferdinando Rondolino, *Per la storia di un libro,* « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, vol. VII, 1897.

(4) Com'è noto, questa pianta fu unita a qualche esemplare della *Augusta Taurinorum* di Filiberto Pingone, pubblicata a Torino nel 1577. Il Cibrario la riprodusse in appendice al II vol. della sua *Storia di Torino* con questa annotazione: « E' la più antica che esista con carattere di autenticità », e quest'aggiunta: « Da un esemplare rarissimo d'essa carta che si conserva nella biblioteca di S. M. si ha che la medesima fu delineata dal Pittor Fiammingo Gio. Caracha nel 1572, leggendosi: Joan Caracha inventor. Joannes Cri. inc. 1572 ». L'incisore del disegno del Caracha fu Giovanni Chrieger, il più antico silografo di cui si conosca il nome, che abbia operato in Piemonte (v. A. Baudi di Vesme, *L'arte alla Corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I,* « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1928, p. 249).

(5) Rovere, *op. cit.,* p. 21. Poichè l'opera è oggi difficilmente rintracciabile, trascriviamo il brano relativo al Padiglione: « ...nell'anno 1662, a chiudimento di quello spazio, che prese poi nome di *Piazza Reale,* ponevasi pure mano alla costruzione, nel luogo a un dipresso ove ora trovasi la cancellata, ad un altro porticato con loggie superiori, che essere dovevano guernite di un magnifico colonnato. Quest'edifizio chiamossi in allora la *Terrazza di piazza Castello,* più tardi il *Padiglione,* e per costruirlo si dovettero anche qui atterrare alcuni tratti delle case dei Teatini di S. Lorenzo, ove era un quartiere di guardia svizzera. Ma erano appena innalzati i muri del pian terreno, che, già trattandosi degli apparecchi pel ricevimento di Francesca di Valois, si lavorò con tutta sollecitudine a costruirvi dei solai in vece di vôlte, e, tralasciandosi il primitivo magnifico progetto, si abbellì il superiore terrazzo con diciotto statue grossolanamente scolpite in legno, colorite a biacca con vernice acciò sembrassero di marmo ». Il progetto per la Terrazza era stato fornito dall'ingegnere Carlo Morello; provvidero le statue gli scultori Bartolomeo Botto, Quirico Castelli, Ottavio Magister, Francesco Borello, Bartolomeo Tannier. E' da notare tuttavia che nel quadro di Antonio Tempesta rappresentante il torneo svoltosi in Piazza Castello nella primavera 1620 in onore di Vittorio Amedeo e di Maria Cristina di Francia sposi, già si vede, e sontuosissimo, un Padiglione non dissimile dalla descrizione ora fattane. Ciò fa supporre che anche prima della costruzione stabile se ne drizzassero di provvisorie per feste, tornei, ecc.

(6) Rovere, *op. cit.,* p. 2.

(7) *Ibidem,* p. 6.

(8) Paroletti, *op. cit.* pp. 34, 35.

(9) Cibrario, *op. cit.,* vol. II, p. 407.

(10) *Ibidem,* pag. 406 e seguenti.

(11) Roberto Carità, *Il giardino reale di Torino opera sconosciuta del Le Nôtre,* « Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione », Roma, aprile-giugno 1954.

(12) Paroletti, *op. cit.,* p. 59.

(13) Cibrario, *op. cit.*, vol. II, p. 215.

(14) *Ibidem*, p. 441.

(15) Carità, *op. cit.*, p. 157.

(16) Rovere, *op. cit.*, pp. 5, 6. Contrastano però con l'asserzione del Rovere circa l'aspetto esterno « semplicissimo » del palazzo i conti riferiti anche dal Vesme che parlano di 14 statue di stucco poste verso il 1619 « alla facciata del palazzo novo grande ».

(17) *L'arte alla Corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo regno.* Manoscritti del conte Alessandro Baudi di Vesme, annotati da Anna Maria Brizio. « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », vol. XI, fasc. 2°, Torino, 1928, pp. 111, 112.

(18) *Ibidem*, v. ai nomi dei singoli artisti.

(19) *L'arte negli Stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della Reggenza di Cristina di Francia.* Dai manoscritti di Alessandro Baudi di Vesme. « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », vol. XIV, Torino, 1932, v. ai nomi dei singoli artisti. Circa il soggiorno di Federico Zuccaro a Torino si veda: Gaudenzio Claretta, *Il pittore Federico Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla Corte di Savoia,* Torino, 1895; e « Antologia di critici » nel N. 105 (settembre 1958) di *Paragone,* dov'è pubblicato l'interessantissimo « Diporto per l'Italia » dello Zuccaro, datato da Torino il 18 aprile 1606, con annotazioni di Detlef Heikamp.

(20) *L'arte negli Stati sabaudi* ecc., *op. cit.*, p. 575.

(21) Licia Collobi, *Carlo di Castellamonte, primo ingegnere del duca di Savoia.* « Bollettino storico-bibliografico subalpino », aprile-dicembre 1937, Torino, 1938, p. 240.

(22) Camillo Boggio, *Gli architetti Carlo ed Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel secolo XVII,* Torino, Bertolero, 1896, p. 81.

(23) Collobi, *op. cit.*, p. 243.

(24) Vittorio Viale, *Un antico progetto per la sistemazione di Piazza Castello e del centro di Torino.* « Bollettino storico-bibliografico subalpino », vol. XLIV, Torino, 1942.

(25) Cibrario, *op. cit.*, vol. II, p. 458; Rovere, *op. cit.*, p. 57.

(26) Viale, *op. cit.*

(27) *L'arte negli Stati sabaudi* ecc., *op. cit.*, p. 500.

(28) Rovere, *op. cit.*, p. 3.

(29) Derossi, *op. cit.*, p. 111.

(30) *Theatrum Sabaudiæ, op. cit.*

(31) Rovere, *op. cit.*, pp. 10, 11, 66; *L'arte negli Stati sabaudi* ecc., *op. cit.*, p. 57.

(32) Augusto Telluccini, *Il Palazzo Madama di Torino,* Torino, Avezzano, 1928, pp. 58-61.

(33) Cibrario, *op. cit.*, vol. II, p. 455.

(34) Rovere, *op. cit.*, pp. 14, 15, 66.

(35) *Ibidem*, p. 12.

(36) *Ibidem*, pp. 15, 16.

(37) Boggio, *op. cit.*, p. 81 e seguenti.

(38) Rovere, *op. cit.*, p. 21.

(39) Boggio, *op. cit.*, pp. 85, 86.

(40) Carità, *op. cit.*, p. 150.

(41) Rovere, *op. cit.*, pp. 23, 24, 187, 223.

(42) Boggio, *op. cit.*, p. 72; Collobi, *op. cit.*, p. 243.

(43) *L'arte negli Stati sabaudi* ecc., *op. cit.*, p. 715.

(44) Rovere, *op. cit.*, p. 71

(45) *L'arte negli Stati sabaudi* ecc., *op. cit.*, p. 645.

(46) Carità, *op. cit.*

(47) Andreina Griseri, *Claudio Francesco Beaumont,* tesi di laurea inedita, Torino, 1948; *Opere giovanili di Cl. Fr. Beaumont e alcune note in margine alla pittura barocca.* Estratto dalla miscellanea « Scritti vari » (II) a cura della Facoltà di Magistero di Torino. Torino, Gheroni, 1951.

(48) Boggio, *op. cit.*, p. 85.

(49) Andreina Griseri, *The Palazzo Reale at Turin,* in « The Connoisseur », Londra, novembre 1957.

(50) Boggio, *op. cit.*, p. 83.

(51) *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino,* catalogo a cura di Aldo Bertini, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958.

(52) Rovere, *op. cit.*, pp. 16, 17, 101, 102; *L'arte negli Stati sabaudi* ecc., *op. cit.*, pp. 256, 257, 753; Griseri, *The Palazzo Reale* ecc. *op. cit.*

(53) Rovere, *op. cit.*, p. 68.

(54) Anna Maria Brizio, *L'opera dei Recchi in Piemonte,* in « Arte Lombarda », annata seconda, Venezia-Milano, 1956.

(55) Griseri, *The Palazzo Reale* ecc., *op. cit.*

(56) Andrea Busiri Vici, *Carnevalate popolari romane di Jan Miel,* in « Studi Romani », Roma, gennaio-febbraio 1958.

(57) Rovere, *op. cit.*, pp. 37, 72.

(58) I nomi di artisti e artigiani che lavorarono a Palazzo Reale sono in parte desunti dal Rovere, *op. cit.*, segnatamente alle pp. 16, 17, 24, 34, 37, 38, 42, 44, 45, 47, e relative note.

RIEPILOGO BIBLIOGRAFICO

Venaria Reale Palazzo di Piacere, e di Caccia, Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II, Duca di Savoia, Re di Cipro etc. Disegnato, e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte. L'Anno 1672. Torino, 1674 (data fittizia).

Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua,* Firenze, 1681-1728.

Theatrum Statuum Regiæ Celsitudinis Sabaudiæ Ducis, Amsterdam, 1682.

G. C. Craveri, *Guida de' forestieri per la Real Città di Torino,* Torino, 1753.

Onorato Derossi, *Nuova Guida per la Città di Torino,* Torino, 1781.

Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal rinascimento delle Belle Arti fin presso la fine del secolo XVIII,* Bassano, 1789.

Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités,* Torino, 1819.

Luigi Cibrario, *Storia di Torino,* Torino, 1846.

Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino,* Torino, 1858.

Giusti di Siena, *Brevi notizie di Giuseppe Maria Bonzanigo,* Torino, 1869.

Alessandro Baudi di Vesme, *I Van Loo in Piemonte,* in « Archivio storico dell'arte » fascicolo V, Roma, 1893.

Alessandro Stella, *Pittura e scultura in Piemonte, 1842-1891,* Torino, 1893.

Gaudenzio Claretta, *Il pittore Federico Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla Corte di Savoia,* Torino, 1895.

Camillo Boggio, *Gli architetti Carlo e Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel secolo XVII,* Torino, 1896.

Nicola Gabiani, *Giuseppe Maria Bonzanigo,* Torino, 1920.

Arturo Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento,* Torino, s. d. (ma subito dopo il 1924).

Augusto Telluccini, *L'arazzeria torinese,* in « Dedalo », Milano-Roma, luglio-agosto, 1926.

Giovanni Chevalley, *Un avvocato architetto, il Conte Benedetto Alfieri,* Torino, 1926.

Augusto Telluccini, *Il Palazzo Madama di Torino,* Torino, 1928.

L'arte alla Corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo regno. Dai manoscritti di Alessandro Baudi di Vesme annotati da Anna Maria Brizio. « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », vol. XI, fasc. II, Torino, 1928.

Ugo Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento,* Milano-Roma, 1929.

L'arte negli Stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della Reggenza di Cristina di Francia. Dai manoscritti di Alessandro Baudi di Vesme. « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », vol. XIV, Torino, 1932.

Licia Collobi, *Carlo di Castellamonte, primo ingegnere del duca di Savoia,* in « Bollettino storico-bibliografico subalpino », aprile-dicembre 1937, Torino, 1938.

L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra,* Milano, 1937.

Giuseppe Fiocco, *Giambattista Crosato, pittore di Casa Savoia,* Venezia, 1941.

Eugenio Olivero, *La Villa della Regina in Torino,* Torino, 1942.

L. C. Bollea, *Lorenzo Pecheux Maestro di Pittura nella R. Accademia delle Belle Arti di Torino,* Torino, 1942.

Vittorio Viale, *Un antico progetto per la sistemazione di Piazza Castello e del centro di Torino,* in « Bollettino storico-bibliografico subalpino », vol. XLIV, Torino, 1942.

Vittorio Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento,* in « Rivista Torino », 1942.

Andreina Griseri, *Claudio Francesco Beaumont,* tesi di laurea inedita, Torino, 1948.

Andreina Griseri, *Opere giovanili di Cl. Fr. Beaumont e alcune note in margine alla pittura barocca.* Estratto dalla miscellanea « Scritti vari » (II) a cura della Facoltà di Magistero, Torino, 1951.

Mercedes e Vittorio Viale, *Arazzi e tappeti antichi,* Torino, 1952.

Augusto Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei secoli XVII e XVIII in Piemonte,* Torino, 1953.

Roberto Carità, *Il giardino reale di Torino opera sconosciuta del Le Nôtre,* in « Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione », Roma, aprile-giugno 1954.

Roberto Carità *Opere di Giuseppe Maria Bonzanigo,* in « Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione », Roma, aprile-giugno 1954.

Bruno Molajoli, Gian Carlo Polidori, Elena Romano, *Catalogo della Mostra dell'antica maiolica abruzzese,* Napoli-Teramo, 1955.

Anna Maria Brizio, *L'opera dei Recchi in Piemonte,* in « Arte Lombarda », Venezia-Milano, 1956.

Giacomo C. Bascapè, Emilia Spinelli, *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano dal XV al XX secolo,* Milano, 1956.

Andreina Griseri, *The Palazzo Reale at Turin,* in « The Connoisseur », Londra, novembre 1957.

Hugh Honour, *Giuseppe Nogari,* in « The Connoisseur », Londra, novembre 1957.

Carlo Donzelli, *I pittori veneti del Settecento,* Firenze, 1957.

Andrea Busiri Vici, *Carnevalate popolari romane di Jan Miel,* in « Studi romani », Roma, gennaio-febbraio 1958.

Marziano Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi,* Torino, 1958.

Detlef Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro,* in « Paragone », N. 105, Firenze, 1958.

Aldo Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino, Catalogo,* Roma, 1958.

Alessandro Baudi di Vesme, *Schede manoscritte,* Museo Civico, Torino.

TAVOLE

Tavola I

SALA DEL TRONO DEL RE

Soffitto disegnato da CARLO MORELLO
Dipinto centrale di JAN MIEL

Questa sala, la quarta dopo il Salone della Guardia Svizzera nell'ala di mezzogiorno del Palazzo Reale, appartiene alla parte della reggia costruita fra il 1646 ed il '60 circa, cioè la più antica, che probabilmente (v. Introduzione) venne ricavata, dove risultò possibile, da muri conservati del preesistente Palazzo del Vescovo. In origine Sala di Parata di Madama Reale, detta anche « della Pace » dal soggetto del dipinto del Miel, poi Sala del Trono della Regina (due nella reggia erano le sale del trono, una del re ed una della regina), e solo dopo il 1830 Sala del Trono del Re, è uno degli ambienti più sfarzosi del palazzo e la sua decorazione risente del gusto di tre diversi periodi: il Seicento di Carlo Emanuele II, il Settecento di Carlo Emanuele III, l'Ottocento di Carlo Alberto (1); ma l'impronta artisticamente più netta e interessante fu lasciata dal primo. Nel suo libro già varie volte citato nell'introduzione, il Rovere asserisce che il disegno del soffitto e del fregio, d'una sonora opulenza barocca, fu dato da Carlo Morello, singolare figura d'architetto e ingegnere militare, valentissimo disegnatore di fortezze (2), ancora operoso in tarda età nel settimo decennio del secolo XVII. Lo eseguirono con grande maestria Pietro Botto, che già vi lavorava nel 1658 (3) e il figlio suo Bartolomeo che dovette terminarlo verso il 1662, appartenenti a una famiglia, venuta a Torino da Savigliano, di eccellenti scultori in legno: se ne contano sei, Giorgio e Pietro fratelli, e rispettivamente i loro figli Giovanni Battista e Secondo Antonio, Bartolomeo e Carlo Francesco (4). Per il dipinto centrale fin dal 1658 Carlo Emanuele II s'era rivolto a un pittore milanese che al Rovere non fu possibile identificare, e la cui opera non piacque al duca. Questi richiese allora al suo prediletto Miel, nel 1662, l'ovale che rappresentava « La Pace, fra le nubi, che tiene ai piedi il Furor guerriero, in terra Marte addormentato », con il motto: « Multis melior pax una triumphis »; vent'anni dopo il dipinto, che aveva assai sofferto, veniva restaurato da Antonio Pollone. Il fiammingo Jan Miel, nato nel 1599 a Beveren-Waes presso Anversa, allievo del Seghers, presumibilmente già a Roma verso il 1620 (5), fin dal 1628 era, malgrado la distanza, « pittore ordinario » per la « singolare intelligenza nell'arte della pittura » della Corte sabauda; nel 1658, cedendo alle insistenze di Carlo Emanuele II che intendeva fargli eseguir pitture per il Palazzo Reale e la Venaria, si trasferiva a Torino dove, sempre malato di nostalgia per Roma ma incapace di vincere — come scrisse il suo biografo Baldinucci — « lo carico che facevano alla gentilezza dell'animo suo le replicate amorevolezze » del duca, morì il 3 aprile 1664, quasi di languore. In questo compassato, classicheggiante soffitto « di parata », il Miel, come nel suo primo periodo romano, è assai più vicino ad Andrea Sacchi, di cui fu collaboratore, che non a Pieter van Laer, le « bambocciate » del quale furono lo stimolo della sua più vivace e personale pittura nel « felice decennio » romano 1640-50, quando con successo grandissimo si diede a « rappresentare al vivo brigate di cialtroni, monelli, birboni ed altri a questi somiglianti » (6), con un estro poi ripreso nelle scene di caccia per la Venaria Reale, « che son quasi ingrandite bambocciate » e fortemente influirono sulla pittura popolaresca e « di genere » in Piemonte fino alla seconda metà del Settecento.

(1) Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, 1858, p. 120.
(2) A. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi* ecc., « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1932, p. 736.
(3) A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, p. 615.
(4) A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, p. 609.
(5) Andrea Busiri Vici, *Carnevalate popolari romane di Jan Miel*, « Studi Romani », Roma, gennaio-febbraio 1958; A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, pp. 348-363.
(6) Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno* ecc., Firenze, 1773, t. XVII, p. 36.

MVLTIS MELIOR PAX VNA TRIVMPHIS

Tavola II

SALA DEL TRONO DEL RE

Dipinto di JAN MIEL
(Particolare della tavola precedente)

Le maggiori simpatie della critica vanno in genere al Miel più vicino ai motivi di Pieter van Laer che non a quelli di Andrea Sacchi, col quale egli a Roma lavorò fra il 1636 ed il '43, come ad esempio nella gran tela che rappresenta la visita di papa Urbano VIII alla chiesa del Gesù il 2 ottobre 1639 (1). A parte le lodi del Baldinucci per quel suo talento « di rappresentare al vivo » — come s'è detto nel commento della tavola precedente — « cialtroni, monelli, birboni ed altri a questi simiglianti », sempre nel Miel è stata apprezzata, con la mobilità della fantasia, la vivacità e libertà pittorica; ed anche il Viale (2) ha scritto che « più che nelle composizioni ad olio un po' pesanti e forzate, che come questa Allegoria della Pace, adornano ancora qualche soffitto di Palazzo Reale, il Miel convince nei piacevoli racconti mezzo mitologici mezzo allegorici, che con un bel disegno e festosi di colore egli dipinse a buon fresco nella volta dell'imponente salone centrale della reggia di Diana alla Venaria Reale ». (Va notato che se ancora un poco si tarderà ad arrestare — per quello che ormai resta possibile — la spaventevole rovina cui è stata colpevolmente abbandonata la Venaria Reale, uno dei gioielli dell'architettura e della decorazione barocca in Piemonte, anche di questi affreschi non rimarrà che la descrizione contenuta in un celebre libro (3) e la vergogna che un simile disastro sia potuto accadere a meno di dieci chilometri da una ricca città di quasi un milione d'abitanti quale è Torino, fra la generale indifferenza). Sarebbe tuttavia errato dimenticare la definizione che di lui diede il sempre equilibrato Lanzi (4): « ... nobile nelle idee, grandioso, elevato oltre il costume de' suoi nazionali, intelligente del sotto in su, di bel chiaroscuro, non però scompagnato da una gran delicatezza di colorito, specialmente in quadri da stanza ». S'intende che queste lodi vanno a dipinti del tipo di quello qui riprodotto, piuttosto che alle « bambocciate »; e del resto il Lanzi presenta il Miel come « uomo di bellissimo spirito, applaudito in Roma per le pitture facete, in Piemonte per le serie ».

(1) Andrea Busiri Vici, *op. cit.*

(2) Vittorio Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento,* in « Rivista Torino », 1942.

(3) *Venaria Reale Palazzo di Piacere, e di Caccia, Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II, Duca di Savoia, Re di Cipro etc. Disegnato, e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte.* L'Anno 1672. Torino, 1674.

(4) Luigi Lanzi, *Storia Pittorica dell'Italia ecc.,* 6ª edizione, Milano, 1823, vol. V., pp. 410-411.

MVLTIS MELIOR PAX VNA TRIVMPHIS

Tavola III

SALA DEGLI STAFFIERI

Soffitto disegnato da CARLO MORELLO
Dipinto centrale di CARLO DAUPHIN (DELFINO)

Seconda dell'ala prospiciente la Piazzetta Reale dopo l'immenso Salone della Guardia Svizzera, questa Sala degli Staffieri (detta anche dei Valletti a piedi) fu in origine chiamata « delle Virtù » dalle figure allegoriche dipinte al centro del soffitto e nel fregio che corre con dodici raffigurazioni di episodi della storia sabauda al sommo delle pareti. Anche il disegno di questo soffitto magnificamente adorno, in legno scolpito e dorato, fu fornito dall'architetto militare Carlo Morello (v. commento tavola precedente). L'esecuzione era stata affidata il 26 maggio 1660 all'intagliatore Emanuele Dugar, ma questi morì pochi giorni dopo, ed il lavoro passò a Guglielmo Tolfi, originario del Canton Ticino, che lo compì fra il 1660 e il '61, essendone doratore il luganese Giuseppe Stazio (1). Non è escluso che all'opera abbia partecipato anche lo scultore Quirico Castelli. L'esagono centrale è occupato dalla tela su cui il pittore Carlo Dauphin « dipinse a olio la figura allegorica della *Virtù incoronata da Pallade e tenente ai piedi incatenata una Chimera,* in cui il pittore rappresentar volle la riunione di tutti i vizi. Su questo dipinto leggesi il motto *Virtus et summa potestas* » (2). Autori delle pitture del fregio furono, secondo il Rovere, Bartolomeo Caravoglia, Luca Demaret, Domenico Tignola, Sebastiano Carello, Andrea e Giacomo Casella, ciascuno dei quali dipinse due delle dodici tele. Stando alla sequenza fornita dal Rovere i tre episodi che si vedono riprodotti in questa tavola (riferentisi a Filippo I, a Filippo Senza Terra e al Conte Rosso, e accompagnati dalle figure della Liberalità, della Clemenza e della Severità) dovrebbero esser stati dipinti dal Demaret e dal Tignola. Dei due soprapporta, quello che si vede a sinistra e rappresenta *Giobbe* è di Giuseppe Nogari, veneziano (1699-1763), quello di destra, soggetto tratto dalla storia romana, è di un pittore della cerchia del Maratta, che lo dipinse nel 1723 (comun. orali di A. Griseri). Quanto al Dauphin, detto « Delfino », « talento nato più a ritrarre che ad ideare », come lo definì il Lanzi, il Viale (3) osservò che se il Lanzi medesimo aveva tacciato il pittore lorenese di eccessiva magniloquenza e pesantezza nelle composizioni, già i suoi contemporanei non gli avevano risparmiato critiche cui l'artista rispondeva con versi sdegnosi inviati a Carlo Emanuele II: « Je me ris de votre censure — et n'ai point de regret — si non qu'en ma peinture — je sâme des fleurs aux pourceaux ». In uno studio preparatorio del suo saggio sul Palazzo Reale (4) Andreina Griseri ha notato chiari influssi dei pittori genovesi Carlone e dei lombardi Recchi sul Dauphin, paragonando la tela qui riprodotta — opera del 1661 e quindi della maturità, ma precedente la pala di S. Francesco da Paola della omonima chiesa torinese — appunto a un Recchi. A sua volta il Viale ha lodato in altra tela del francese i « brillanti e felici accostamenti di bellissimi azzurri, di rosa, e di bianchi », e l'ottima modellazione delle figure. Il « Delfino », che nel 1655 era priore della Compagnia di San Luca a Torino e nel 1658 pittore e « aiutante di Camera » del principe Emanuele Filiberto di Carignano, del quale lo stesso anno dipingeva un ritratto a cavallo, inizio (almeno per quanto risulta dai documenti) della sua copiosa produzione ritrattistica in Torino, godette fama non solo in Piemonte ma anche a Parigi. Morì a Torino sul finire del 1678, e la sua vedova continuò per vari anni a ricevere una pensione dal principe di Carignano (5).

(1) Rovere, *op. cit.*, p. 110; Arturo Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e nel Settecento,* Torino, s.d. ma dopo il 1924, p. 55; Augusto Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei secoli XVII e XVIII in Piemonte,* Torino, 1953, p. 3.
(2) Rovere, *op. cit.*, pp. 109, 110.
(3) Vittorio Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento,* in « Rivista Torino », 1942.
(4) Andreina Griseri, *The Palazzo Reale at Turin,* in « The Connoisseur », Londra, nov. 1957.
(5) A. Baudi di Vesme, *Schede manoscritte,* Museo Civico di Torino.

ET SUMMA POTESTAS

Tavola IV

CAMERA DELL'ALCOVA

Decorazioni su disegni di CARLO MORELLO

Fin tanto che non si cominciò, sotto Vittorio Amedeo II, a costruire gli appartamenti dell'ala di levante del palazzo, questa fu l'ultima stanza dalla parte del cortile, ed era la camera da letto di Carlo Emanuele II, dove il duca trattava anche affari di Stato e dove morì il 12 giugno 1675. Appartiene quindi alla parte più antica della reggia. Il doratore dei ricchissimi e complicati intagli in legno del soffitto, delle cornici e del frontispizio dell'alcova, Stefano Pasero, s'impegnava a finire il suo lavoro entro il 24 giugno 1663, perchè la camera potesse accogliere la giovanissima sposa di Carlo Emanuele II, Francesca d'Orléans. E' la data che precisa il compimento della fastosa decorazione, iniziata — su disegni dell'architetto militare Carlo Morello — probabilmente già nel 1659 dagli scultori e intagliatori in legno Emanuele e Francesco Dugar, padre e figlio, e dal luganese Quirico Castelli, col quale il 28 giugno 1660 era pattuito un compenso di 5500 lire; Emanuele Dugar morì ai primi di giugno del '60, e forse appunto il Castelli fu chiamato a sostituirlo. Il Rovere, che prima limita gli anni di lavoro al 1662-63 e poi in una nota risale fino al 1659, cita con questi intagliatori anche Bartolomeo Botto (1), il cui nome è invece taciuto dal Midana (2); ed aggiunge che « Quirico Castelli scolpì le cariatidi, gli ornamenti in rilievo del cornicione, del fregio e del frontispizio dell'Alcova. Il padiglione però con corona reale sostenuta da due putti, posto sul prospetto della Alcova, dev'essere lavoro posteriore fatto verso il 1730 da Carlo Plura, ed il rotondo dipinto posto sotto la real corona è il ritratto della regina Maria Clotilde, consorte di Carlo Emanuele IV ». Ma qui il Plura non c'entra per nulla perchè è evidente che l'intero frontispizio dell'alcova (tolta soltanto la corona reale) è secentesco. Nell'ovale era uso fosse posto il ritratto della principessa regnante, e il primo fu quello di Francesca d'Orléans. Durante il regno di Carlo Emanuele III questa magnifica stanza fu usata per i piccoli balli di Corte, ai quali i sovrani assistevano seduti su troni collocati nell'alcova; tornò ad essere camera da letto con Carlo Emanuele IV e vi dormì per qualche tempo la regina Maria Clotilde; quindi servì da sala di ricevimento. Fu allora che la si adornò con più di centottanta vasi cinesi e giapponesi, alcuni di gran pregio, altri di minor valore, molti dei quali furono poi portati in altre stanze. Il soffitto ed il fregio che corre sull'alto delle pareti furono decorati con ventotto dipinti di varie dimensioni (sedici nel soffitto, dodici nel fregio) eseguiti dai fratelli Pietro e Lorenzo Dufour, « per lunghissimi anni i ritrattisti e i miniatori ufficiali al servizio di Carlo Emanuele II e della seconda Madama Reale » (3), da Bartolomeo Caravoglia, Amanzio Prelasca, Luca Demaret, Giacomo Casella. Motivo ispiratore, variamente interpretato con una complicata simbologia, di tutte queste pitture, Carlo Emanuele II volle che fosse il giglio, in omaggio alla sua sposa francese; ed il Tesauro dettò i motti latini che accompagnavano le figurazioni. La data 1633, cui il Vesme riferì un documento relativo alle tre pitture eseguite in questa sala dal Casella non può esser che errata (4).

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 158-60, 211-12.

(2) Midana, *op. cit.*, p. 56.

(3) Viale, *op. cit.*

(4) Vesme, *L'arte negli Stati sabaudi*, ecc. *op. cit.*, p. 178.

Tavola V

SALA DI PARATA DI MADAMA FELICITA

Decorazioni su disegni di CARLO EMANUELE LANFRANCHI
Pitture di DANIELE SEYTER

S'è detto nella prefazione che verso il 1688 Vittorio Amedeo II fece elegantemente sistemare e decorare un appartamento a pianterreno del palazzo verso il giardino, ad uso delle principesse reali; e che un secolo dopo Vittorio Amedeo III, nel 1788, destinò queste stanze, rinfrescate e restaurate nelle pitture probabilmente da Angelo Vacca, alla propria sorella, principessa Felicita, dalla quale l'appartamento prese il nome, che conservò anche quando durante la dominazione francese fu abitato dal governatore di Torino. (Nuovi restauri furono poi compiuti nell'Ottocento da Domenico Ferri). Questi ambienti esistevano fin dal 1662; dai capomastri Sardi e Righini nel 1684 venne iniziata la costruzione sopra di essi del primo piano dell'ala di levante « conforme ai disegni del signor Carlo Emanuele Lanfranchi, aiutante di camera ed ingegnere di S.A.R. » (1). Durante questi lavori, sia detto per inciso, si dovettero adattare « muri già esistenti » di « diversi tempi più o meno antichi », uno dei quali conservava « al piano terreno, ancora finestre a sesto acuto, le quali furono ridotte a forma quadrata »: ciò che conferma la nostra tesi, esposta nelle prefazione, che varie strutture dell'antico Palazzo del Vescovo furono incorporate nel nuovo Palazzo Reale. Al Lanfranchi toccò anche, com'era naturale, la sistemazione delle sette stanze che formavano al pianterreno l'appartamento destinato alle principesse, e fornì perciò i disegni per le decorazioni, curando particolarmente quelle della Sala di Parata, alle quali — secondo il Rovere — il Juvarra avrebbe « aggiunto ornamenti », ciò che, in questa sala, ci sembra dubbio. L'esecuzione del magnifico cornicione e dei fluenti rilievi in stucco dei soprapporta toccò a Bernardo Falconi, veneziano, quella delle sculture in legno a Cesare Neurone. A Daniele Seyter (nato a Vienna nel 1649, morto a Torino nel 1705), giunto appunto da Roma a Torino nel giugno 1688, fu affidata la decorazione pittorica della volta, che è perciò probabilmente la sua prima opera torinese. Questa rappresenta i *Quattro Elementi*, cioè l'*Acqua* con il Trionfo di Nettuno e Galatea, il *Fuoco* con la Fucina di Vulcano, l'*Aria* con Eolo, la *Terra* con le Quattro Stagioni personificate da Bacco, Flora, Pomona ed altra figura. Diremo più particolarmente del Seyter nei seguenti commenti di sue pitture a Palazzo Reale; basti qui segnalare che esiste nella Biblioteca Reale di Torino il disegno per il Bacco riprodotto in questa tavola. Il disegno, a matita nera e sanguigna reca la scritta antica « Quattro stagioni del cavalier Daniele Seiter ». Pubblicandolo, il Bertini (2) ha annotato: « Attribuzione tradizionale, ben rispondente allo stile della pittura del Seiter »; e si tratta, per la ragione ora detta, di un indiscutibile autografo. Purtroppo l'affresco della volta fu non felicemente restaurato da Paolo Morgari nel 1855.

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 36, 37, 72, 182, 220, 221.

(2) Aldo Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958, p. 73.

Tavola VI

SALA DI PARATA DI MADAMA FELICITA

(Particolare dell'affresco di DANIELE SEYTER)

Questa robusta bellissima pittura fa parte del grande affresco che decora la volta della sala detta « di parata di Madama Felicita », la più ricca delle stanze a pianterreno del Palazzo Reale verso il giardino, fatte sistemare da Vittorio Amedeo II verso il 1688 (v. commento della tavola precedente), ed è una delle allegorie dei *Quattro Elementi* che Daniele Seyter dipinse poco dopo il suo arrivo a Torino nell'estate del 1688. Riferendosi alla decorazione di questa sala il Rovere (1) precisa: « Dalla parte di mezzodì vedesi *il Trionfo di Nettuno con Galatea,* ossia *L'Acqua;* a ponente *La Fucina di Vulcano* cioè *Il Fuoco;* a levante *L'Aria,* ossia *Eolo,* ed a notte *La Terra,* rappresentata da *Bacco, Flora, Pomona,* ecc. ». E' evidente che questa figurazione va riferita a *L'Aria,* ma non particolarmente al mito di Eolo, non potendosi identificare la divinità che governava i venti nel genio alato e barbuto che rapisce nell'aria una donna formosa che sembra invocare aiuto. Ad ogni modo questo particolare, che il tempo ha lievemente danneggiato, ci dà la misura dell'energia plastica del Seyter, del suo virtuosismo di splendido modellatore di forme, delle sue doti di composizione, della sua sensibilità agli effetti luminosi; sì che pienamente giustificata è la lode del Lanzi (2), là dove lo pone a confronto con Giovanni Miel: « Se gli cede in grazia e in leggiadria, vince lui e gli altri nella forza e nella magia del colorito ».

(1) Rovere, *op. cit.,* p. 182.

(2) Lanzi, *op. cit.,* vol. V, p. 411.

Tavola VII

CAMERA DA LETTO DELLA REGINA

« Il Giorno » e « La Notte », pitture di DANIELE SEYTER

Attigua alla Galleria del Daniele, questa sala appartiene ai nuovi appartamenti fatti costruire da Vittorio Amedeo II nell'ala di levante del palazzo a partire dal 1684. La sua decorazione fu iniziata nel 1689 su disegni di Carlo Emanuele Lanfranchi; gli ornati in stucco vennero eseguiti nel 1690 da Pietro Somasso, le cornici dei medaglioni da Michele Crotti, i dipinti a chiaroscuro negli sguanci delle finestre da Pietro Cortella e gli intagli in legno da Giuseppe Valle. Al tempo di Carlo Alberto apportò nuovi elementi decorativi Gabriele Capello alle porte e all'imbasamento, dando anche il disegno delle tappezzerie; e furono allora aboliti quattro soprapporta, due dei quali di Sebastiano Ricci (1). La decorazione pittorica del soffitto — della quale riproduciamo in questa tavola i due ovali con le allegorie del *Giorno* e della *Notte* — con al centro la raffigurazione del mito di Diana ed Endimione, è di Daniele Seyter. Nato a Vienna nel 1649, ammaestrato nel disegno da un ingegnere militare, paggio del celebre condottiero Raimondo Montecuccoli, fuggiasco a Venezia per aver ucciso in duello un ufficiale, il Seyter (il cui nome si trova scritto anche Seiter, Saiter, Sayter, Seytier: ma noi adottiamo la forma « Seyter » in base a una firma autografa del pittore esistente all'Archivio di Stato di Torino) fu nella Serenissima allievo di Giovanni Carlo Loth (il Lanzi disse per dodici anni), soggiornò a Verona, Milano, Parma, Bologna, Firenze, ed infine si fissò a Roma dove sposò la figlia d'un libraio. I suoi contatti con la Corte sabauda cominciarono nel 1687, quando il De Gubernartis, ambasciatore a Roma di Vittorio Amedeo II, mosse passi per indurlo a recarsi a Torino. Il 7 ottobre il De Gubernatis informava il ministro marchese di San Tommaso che « Monsieur Daniele » s'era deciso a « portarsi costì con la sua famiglia per servir S.A.R. durante lo spazio di due anni » (2). Frattanto il Seyter era stato incaricato, insieme con Giacinto Brandi ed Agostino Scilla, di dipingere le tele da collocare nella « Camera delle Femmes » (il Brandi lo scomparto centrale, il Seyter e lo Scilla gli ovali intorno). Il lavoro dovette riuscire di gradimento del duca, se questi insistette per avere a Torino il pittore, che vi giunse alla fine di giugno od ai primi di luglio del 1688, e dove rimase, tolti i soggiorni a Roma nel 1691, nel 1695 e nel 1698, fino alla morte il 2 novembre 1705. Il soffitto della « Camera da letto della regina » è, con la volta della « Galleria del Daniele », forse l'opera più complessa del Seyter in Palazzo Reale; e il Viale osservava che il pittore si mostra qui più aggraziato « attraverso i vivaci contrasti di ombre e di luci » (3). Dal canto suo la Griseri rileva la viva comprensione con cui il cortonismo assimilato a Roma è interpretato dall'artista (4).

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 203, 204.
(2) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(3) Viale, *op. cit.*
(4) Griseri, *The Palazzo Reale at Turin, op. cit.*

Tavola VIII

GALLERIA DEL DANIELE

« L'Aurora » di DANIELE SEYTER

In una lettera del 10 marzo 1688 Vittorio Amedeo II scriveva al De Gubernatis, suo rappresentante a Roma: « E perchè vorressimo far travagliare a questa nostra galleria senza maggior indugio, non sapendo la portata del pittore Daniele... » (1). Ciò significa che, essendo in corso in quel tempo la decorazione della galleria da poco costruita nell'ala di levante del palazzo (v. commento della tavola VII), il duca aveva fretta di veder compiuto con le pitture della volta il nuovo ambiente. E' quindi presumibile che, appena giunto il Seyter a Torino nell'estate del 1688, egli l'abbia incitato a intraprendere questo grandioso lavoro ch'è probabilmente il capolavoro del fecondo pittore austriaco di nascita ma veneto-romano di educazione artistica. La decorazione pittorica della volta, divisa in scompartimenti incorniciati, vuol rappresentare nel centro l'*Apoteosi di un eroe* (Vittorio Amedeo II) cui sono annunziate nell'Olimpo le future glorie della sua stirpe, nel campo a mezzogiorno *Apollo che guida il carro del sole,* nel campo a settentrione l'*Aurora che spande fiori* — riprodotta in questa tavola —, e nei campi minori *Ercole che ascende all'Olimpo guidato dall'Immortalità,* ed *Iride annunciatrice di pace* (2). Così parla di questi dipinti il Viale: « La prima opera cui il Seiter si accinse, appena giunto a Torino, fu la decorazione in Palazzo Reale della grandiosa galleria che ancora oggi porta il nome dell'artista. E' certamente il suo capolavoro; e l'effetto per la ricchezza dei motivi, per la magniloquente grandiosità delle composizioni, per la magia dei colori, ne è tuttavia stupendo. Su uno sfondo di cielo azzurro l'intera volta della galleria è decorata di figure allegoriche e mitologiche, che formano il magnifico e vivace contorno a cinque medaglioni » (3). Sorprende il disinteresse delle varie storie dell'arte italiana uscite in questi ultimi decenni, e anche di quelle che si diffondono sulla scuola romana della seconda metà del Seicento, per un pittore della finezza e della vivacità di fantasia del Seyter, che lasciò prove bellissime del suo talento anche nel Palazzo Madama di Torino (4), e le cui alte qualità non sfuggirono all'occhio esperto dell'abate Luigi Lanzi (5). Tuttavia la critica più recente, sia pure con brevi accenni, tende a metterne in luce le notevolissime doti coloristiche, e l'influenza che certi suoi motivi esercitarono sul Beaumont (6).

(1) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(2) Rovere, *op. cit.*, p. 138.
(3) Viale, *op. cit.*
(4) *Ibidem.*
(5) Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia,* sesta ediz., Milano, 1823, vol. V, p. 411.
(6) Griseri, *The Palazzo Reale at Turin, op. cit.*, p. 146.

Tavola IX

GALLERIA DEL DANIELE

Particolare col camino su disegno di PELAGIO PALAGI

La costruzione di questa galleria fu iniziata intorno al 1684 sotto la direzione dell'architetto Carlo Emanuele Lanfranchi quando Vittorio Amedeo II decise di completare l'ala di levante del palazzo, « in modo che le stanze reali del primo piano venissero ad essere accresciute da un appartamento da estate verso il cortile, di un altro da inverno verso il giardino, e di una nuova, molto men lunga, ma non meno sontuosa galleria (quella che chiamossi *Galleria del Daniele*) » (1), dal nome di battesimo del Seyter che fornì le pitture della volta. Alle decorazioni lavorarono, secondo il Rovere (2), fra il 1690 e il 1696, lo stuccatore Pietro Somasso, l'intagliatore in legno Cesare Neurone, Francesco Aprile per i marmi, Simone Hammonet per i bronzi, Carlo Cossi per gli specchi ed i cristalli; ma riteniamo doversi anticipare queste date, per farle concordare con l'esecuzione delle pitture del Seyter il quale, giunto a Torino nell'estate del 1688, iniziò il suo lavoro certo prima del 1690, essendo il duca impaziente di vedere ornata la galleria. Ma questa decorazione della fine del Seicento fu in gran parte sostituita, mezzo secolo dopo, da quella progettata da Benedetto Alfieri ed attuata da Giuseppe Muttoni, Filippo Somasso, Giuseppe Valle, Alessandro Omma, Giovanni Battista Ugliengo. Altre modificazioni furono fatte in seguito; ed il raffinatissimo camino riprodotto in questa tavola venne scolpito dal Gaggini su disegno di Pelagio Pelagi impiegando marmi di vari colori, broccatello di Spagna per le colonne, l'architrave e lo zoccolo, verde di Susa per il fregio ed il piano, mentre gli ornamenti in bronzo dorato furono provvisti dalla fonderia Colla (3). Prima che con le pitture scelte fra quelle esistenti nei palazzi e nei castelli reali da Roberto d'Azeglio si costituisse nel 1832, in Palazzo Madama, per concessione di Carlo Alberto, la pinacoteca torinese, in questa galleria i famosi *Figli di Carlo I d'Inghilterra* ed il *Ritratto del Principe Tommaso* di Van Dyck, il *Giovanni Battista* di Guido Reni, ed altri. Dopo la costituzione della pinacoteca Carlo Alberto, con gusto assai discutibile per la discordanza stilistica con l'ambiente, volle ornare la galleria con cinquantaquattro ritratti, più o meno di fantasia, di personaggi in varie guise ed in diverse epoche resisi illustri per opere compiute negli Stati sabaudi, e incaricò di eseguirli alcuni pittori di suo gradimento. I ritratti che si vedono in questa tavola rappresentano: a sinistra e dal basso in alto, *Nicolao Balbo* dipinto da Carlo Cornaglia, *Luigi di Faverges* dipinto da G.B. Biscarra, *Carlo Filippo Morozzo* dipinto da Pietro Ayres; a destra e dal basso in alto, *Renato di Challant* dipinto da Francesco Gonin, *Negrone di Negno* (di autore sconosciuto), *Pietro di Mellarede* dipinto da Giovanni Frascheri. Il ritratto centrale, più grande, in magnifica cornice è una copia assai bella, eseguita da Pietro Ayres, del ritratto cinquecentesco, di *Emanuele Filiberto,* dipinto dal vero da Giacomo Vighi, detto l'Argenta per esser nato ad Argenta presso Ferrara intorno al 1510, morto a Torino nel 1573 dopo esser stato dal 1561 pittore alla Corte di Emanuele Filiberto. I candelieri in bronzo che si scorgono sul camino si possono attribuire con certenza al Ladatte.

(1) Rovere, *op. cit.*, p. 36.
(2) *Ibidem*, p. 202.
(2) *Ibidem*, pp. 138-144 e relative note.

Tavola X

GABINETTO ATTIGUO ALLA GALLERIA DEL DANIELE

Pitture di CLAUDIO FRANCESCO BEAUMONT
Maioliche di CARLO ANTONIO GRUE

Il Rovere scrivendo che questo Gabinetto, per la ricchezza delle decorazioni in legno scolpito e dorato con ornamenti di madreperla e di ceramiche incastrate, « è anch'esso soggetto d'ammirazione per i visitatori del Palazzo », non precisa il tempo dell'esecuzione di questi raffinati intagli ch'egli assegna a Giuseppe Cesare Neurone (1). Su questo dato il Pedrini, pubblicando uno dei soprapporta, annota: « fine del '600 » (2). Infatti lo scultore e intagliatore Neurone fu operoso in Torino « alla fine del secolo XVII ed al principio del secolo seguente » (3), e molto lavorò per la Corte sabauda. Ma a parte il fatto che codesto soprapporta reca fra gli altri ornamenti una corona reale, il che potrebbe indicare una data posteriore al 1713, quando in virtù del trattato di Utrecht il duca Vittorio Amedeo II diventò re di Sicilia, l'esame stilistico dell'ambiente non lascia dubbio sull'epoca della sua decorazione, che va ascritta alla prima metà del Settecento. Del resto il pavimento fu eseguito da Carlo Maria Ugliengo in quel periodo. Quanto alle pitture — cioè la tela che, nel soffitto, rappresenta *Mercurio* e, incastonate in ricche cornici sopra le porte, le quattro tele minori simboleggianti l'*Europa,* l'*Africa,* l'*Asia,* l'*America* — della prima il Rovere tacque l'autore, e delle altre scrisse: « Credesi che siano del napolitano Francesco Demorra, soprannominato il *Franceschiello* ». E' l'attribuzione tradizionale, ripresa dal Telluccini ancor nel 1926 (4). Viceversa Andreina Griseri, che particolarmente studiò questi dipinti (5), mentre giustifica la vecchia attribuzione al De Mura suggerita da « l'eleganza ottenuta attraverso i trapassi di una veste damascata in rosa » e da « l'ampiezza delle forme che si distendono chiare entro panneggi delicati », rammentando la non trascurabile influenza esercitata dal napoletano durante il suo soggiorno torinese (1738-1743) sul Beaumont — influenza testimoniata da queste *Quattro parti del mondo* — non esitò ad assegnarle al maestro piemontese intorno al 1740, unitamente al soffitto col *Mercurio;* e anche recentemente ha pubblicato il soprapporta che in questa tavola si vede a sinistra e rappresenta l'*Europa,* come squisita opera del Beaumont (6). Le undici maioliche dipinte incastrate a gruppi di tre nelle lesene (i piattelli sono dodici ma uno è un'imitazione che sostituisce un originale rovinato) furono dichiarate dal Rovere « fatte dal savonese Bartolommeo Guidoboni » durante la sua attività di pittore ceramista a Savona; e questo errore di attribuzione fu per lungo tempo ripetuto (7), finchè Vittorio Viale, dopo averle riconosciute come opere di Carlo Antonio Grue (1655-1723), celebre ceramista di Castelli d'Abruzzo, ne consigliò l'esposizione alla « Mostra dell'antica maiolica abruzzese » tenutasi nel 1955 a Napoli e a Teramo, nel cui catalogo (8) furono illustrate da Gian Carlo Polidori. Il motivo ornamentale fornito dall'incastro nelle pareti di maioliche dipinte può esser stato suggerito da Filippo Juvarra proprio negli anni in cui era la mente direttrice dei lavori in Palazzo Reale. Infatti quando nel 1732 consigliò al ministro d'Ormea l'acquisto delle lacche per il « Gabinetto Cinese » (v. commento alla tavola XV) scrisse che queste potevano esser combinate, come decorazione, con porcellane « che S.M. abonda nelle sue guarderobbe »; e in queste guardarobe erano anche le maioliche del Grue.

(1) Rovere, *op. cit.,* pp. 144, 145.
(2) Pedrini, *op. cit.,* p. 96.
(3) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(4) Augusto Telluccini, *L'arazzeria torinese,* in « Dedalo », Milano-Roma, luglio-agosto 1926.
(5) Andreina Griseri, *Claudio Francesco Beaumont,* tesi di laurea inedita, Torino, 1948, pp. 95, 96, 189-191.
(6) Griseri, *The Palazzo Reale at Turin, op. cit.,* p. 147.
(7) Pedrini, *op. cit.,* p. 117.
(8) Catalogo della « Mostra dell'antica maiolica abruzzese », Napoli-Teramo, 1955, pp. 40, 41.

Tavola XI

GABINETTO ATTIGUO ALLA GALLERIA DEL DANIELE

Maioliche di CARLO ANTONIO GRUE

Come s'è detto nel commento della tavola precedente, undici piattelli componenti un motivo decorativo di questo Gabinetto, e riconosciuti da Vittorio Viale maioliche di Carlo Antonio Grue, furono esposti alla « Mostra dell'antica maiolica abruzzese » presentata a Napoli e a Teramo nel 1955. Ne riproduciamo sei in questa tavola, e precisamente quelli che rappresentano (da sinistra a destra e dall'alto al basso) *Caino che uccide Abele, Il ratto di Proserpina, Andromeda, Paesaggio con ruderi classici e figurine, Paesaggio con cinque piccoli personaggi, Paesaggio con fortilizi, veliero e diversi uomini* (1). I piattelli hanno un diametro che varia dai 18 cm. ai cm. 18,7, e sulla tesa mostrano cartelle, mascheroncini, puttini, fiori e ghirlande, a fondi ora gialli ora azzurri; tutti sono toccati in oro a terzo fuoco. Il catalogo della suddetta mostra ne riproduce tre a piena pagina per dimostrare — scrive Bruno Molajoli nella prefazione — come tra la fine del Seicento e il principio del Settecento con le maioliche di Castelli d'Abruzzo, per merito soprattutto di Carlo Antonio Grue, si formi una scuola rinnovatrice della ceramica dipinta « che al repertorio classico sostituisce un più libero spirito naturalistico ». Carlo Antonio Grue nacque a Castelli nel 1655, figlio di un ragguardevole maestro capostipite della più numerosa dinastia di pittori maiolicari, e fu una delle brillanti e dotate personalità artistiche della sua epoca. A lui — osservò Gian Carlo Polidori (2) — « spettava l'assunto di risolvere felicemente una decorazione sul maiolicato, fra le più ispirate e suggestive di tutta la maiolica italiana, non escluse le opere maggiori dei maestri rinascimentali, degna in tutto e per tutto della pittura e della decorazone del suo tempo, il cui contenuto si esprime con impareggiabile leggiadria e raro estro: romanticheria, arcadia, poesia delle rovine, sentimento della natura deliziosamente appassionato ». La sua decorazione paesistica è certamente derivata dal paesismo secentesco del Poussin, del Berchem, di Claudio di Lorena, di Agostino Tassi e di Salvator Rosa, ma anche attinta dall'osservazione diretta della natura, del panorama ampio contemplato dal suo paese. « Sovente le sue figure sono ravvolte da festosi damaschi e broccati, ravvivate da rabescature d'oro; e le frasche dei paesaggi con vere e proprio lumeggiature, sempre con l'oro applicato in terza cottura, creano un fiabesco e prezioso illusionismo di luce dorata radente le fronde delle alberature ». Non si ha notizia di viaggi di Carlo Antonio Grue fuori dal paese natio; ma dalla sua opera si deduce ch'egli conobbe, forse dalle stampe, l'arte del suo tempo, e risentì anche il gusto della *chinoiserie* che si diffondeva per tutta Europa. Morì nel 1723.

(1) Bruno Molaioli, Gian Carlo Polidori, Elena Romano, Catalogo della « Mostra dell'antica maiolica abruzzese », Napoli-Teramo, 1955, p. 41.

(2) *Ibidem*, pp. 15-17.

Tavola XII

SALA DEL CAFFE'

Pitture di DANIELE SEYTER, CLAUDIO BEAUMONT, VITTORIO MARIA BIGARI

Questa sala, attigua alla Camera dell'Alcova, fu — regnando Vittorio Amedeo II che aveva fatto costruire il primo piano dell'ala di levante ov'essa è situata — il « Nuovo grande gabinetto di S.A.R. » dove si discutevano gli affari di Stato; sotto Carlo Emanuele III venne chiamata « Camera del Beato Amedeo » e al tempo della dominazione francese « Salon de S. M. l'Impératrice »; dopo il 1830 si prese l'abitudine di servirvi il caffè (1). La decorazione originaria era stata ideata dal Lanfranchi fra il 1685 ed il '90; ma quella che oggi si vede — dello zoccolo, degli sguanci delle finestre, delle stupende porte — è (tolte le pitture della volta che sono probabilmente di Daniele Seyter) assai posteriore, rifatta intorno al 1739-40 (2), nel gusto Alfieri-Beaumont. Anche il pavimento è databile 1739, e il Rovere e il Midana (quest'ultimo a titolo di proposta) lo assegnano al Piffetti, anche se questo lavoro, nei conti del 1739, non compare sotto il nome del celebre ebanista (3). Il Rovere ricorda poi gli artigiani che lavorarono al tempo del Lanfranchi: Pietro Somasso agli stucchi, Lorenzo Borello alle scolpiture in legno, Giovanni Antonio Giuliano alle cornici della volta, Vincenzo Possino e Michele Crotti agli intagli dell'imbasamento, Lorenzo Bononcelli ai dipinti d'ornato. Del Seyter e del Beaumont sono i quattro soprapporta; quello che si vede riprodotto in questa tavola è *Lo studio delle scienze,* del Beaumont, assegnabile a circa il 1740 (4). Nei quattro ovali della volta, scrisse il Rovere, « veggonsi delle figure allegoriche che si tengono per lavori di Daniele Seyter », e la segnalazione è esatta; del Seyter anche lo scomparto centrale con *L'apoteosi di un eroe.* Errato invece quanto segue: « Gli altri dipinti negli angoli, che pare rappresentino *Le Quattro parti del mondo,* si suppongono di Domenico Valeriani ». Supposizione che sarebbe subito caduta se nel 1838 Giuseppe Morgari, restaurando le pitture della volta, avesse letto — come chiaramente si legge anche dal basso con un binocolo — su uno di questi gruppi allegorici la scritta: « Vittorio Maria Bigari - Bononiensis pinxit - 1739). Il Bigari (1692-1776), scolaro del Buffagnotti e del Dardani, godette gran fama di decoratore in tutta l'Emilia. Associatosi più tardi con l'ornatista e prospettico Stefano Orlandi, con lui dipinse a Milano, Verona e a Torino nel Palazzo Reale. Questi monocromi sono di un illusionismo plastico perfetto, come fece osservare in una sua comunicazione d'un paio d'anni fa alla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti Andreina Griseri, sottolineando che questi illusionistici monocromi ben convenivano a un bolognese assiduo frequentatore di ornatisti e prospettici, quali l'Orlando, di solito menzionato accanto a lui. Secondo la Griseri queste pitture del Bigari, da collocare dopo gli affreschi bolognesi di Palazzo Aldrovandi ora Montanari, e di Palazzo Ranuzzi ora di Giustizia, con la bellezza della loro composizione « a groppo serrato, bene avvalorata dalla morbidezza dei toni teneri » si staccano dalle più pesanti composizioni mitologiche e allegoriche, « quasi ormai preludio d'una vena neoclassica ». L'intervento d'un pittore bolognese in Palazzo Reale non deve poi stupire, se si considera quello del Franceschini nella chiesa di S. Lorenzo. Un secolo dopo, del resto, sarebbe giunto il Palagi. Il ritratto nella cornice ovale contro la parte di destra è una viva immagine di Vittorio Amedeo II.

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 155-157.
(2) Midana, *op. cit.*, pp. 49, 50.
(3) *Ibidem*, p. 53.
(4) Griseri, *C. F. Beaumont*, tesi di laurea, *op. cit.*, p. 96.

Tavola XIII

STANZA DI STUDIO DEL PRINCIPE DI PIEMONTE

« Venere sul cocchio tirato da cigni », soffitto di CLAUDIO F. BEAUMONT

« Nel 1721 cominciò a lavorare nel Palazzo il rinomato Claudio Beaumont », lasciò scritto il Rovere; ed aggiunse: « Pare che i primi lavori fatti dal Beaumont nel Reale Palazzo siano quelli di alcuni soffitti dell'appartamento del secondo piano, che in allora chiamavasi l'appartamento del Terrazzo; nei quali rappresentò *Venere sul carro tirato da cigni colla dea della Gioventù; diversi putti scherzanti,* e *L'aurora in cocchio tirato da cavalli* (1). L'indicazione è esatta, e fu accolta anche dal Viale, che colloca fra i primi lavori torinesi bomoniani « intorno al 1721 un bellissimo carro dell'Aurora, che orna una sala del secondo piano » (2), e dalla Griseri nei suoi successivi studi, la quale su questa vasta (m. 3,40 × 3,80) tela dipinta ad olio si diffuse particolarmente, dandone l'immagine (3). Anche l'opera riprodotta in questa tavola, essendo stata eseguita negli anni fra il 1720 (il pittore era tornato a Torino da Roma il 12 maggio 1719) e il 1723 (inizio del secondo soggiorno romano) documenta dunque la prima attività del Beaumont, artista prediletto da Vittorio Amedeo II, che gli dimostrò sempre una quasi commovente sollecitudine. E' una pittura — scrisse la Griseri riunendo in un medesimo esame critico questa tela, il soffitto a cassettoni con allegorie di putti (v. tavola XII e relativo commento) e l'allegoria della *Fama* nell'alcova attigua alla « Sala della Colazione », già dal Rovere attribuita al Seyter — « chiara, tersa, ma non diremmo luminosa; la chiarezza deriva dalla qualità dei colori e dal loro rapporto: il rosa freddo, l'azzurro intenso e il giallo si snodano squillanti entro una tinta glittica che nelle carni ha il pallore smaltato di una miniatura, si che la policromia si risolve con una impeccabilità garbata, tutta settecentesca. Robusto il gruppo delle dee colte di schiena di un'ombra leggermente calda, tinta di rosso a segnare il chiaroscuro, mentre i profili son condotti con segno tenue che imbruna le zone. Le figure, in questa intonazione chiara, muovono con volo leggero, che non conosce scosse: quasi l'aria attorno si fosse rarefatta e cristallizzata. Di qui una ricercatezza sostenuta; il pittore mirava ad ottenere una ' bellezza aggraziata ', a tradurre ciò che fin dal trattato dello Scaramuccia era denominato ' la bella grazia ' ». Giustamente la Griseri ricorda che il napoletano Corrado Giaquinto tenne presente quest'opera quando dipinse intorno al 1733 sulla volta della camera da letto della regina nella Villa della Regina l'affresco rappresentante l'*Aurora* (4), e la figura femminile che sparge fiori è addirittura, per l'atteggiamento, copiata dal Beaumont; se non che — continua la Griseri — non essendo nel Giaquinto « quel senso garbato, lezioso, che salva le svaporate evocazioni dei francesi, nè la ' melanconica eleganza ' che altri traducevano in un capriccio nuovo, le figure sue si appesantiscono, situate con bravura meccanica, e non riescono a nascondere nè la durezza del segno e tanto meno la fissità cruda del colore: per questo l'opera riesce ben inferiore a quella del Beaumont, pittore di corte ». Inoltre la Griseri, sempre per queste opere giovanili, rammenta l'influsso del Trevisani ed i rapporti « con i Van Loo che in quegli stessi anni lavoravano alla corte piemontese ». Com'è noto il Beaumont nacque a Torino il 4 luglio 1694, formò il suo gusto a Roma dal 1716 al 1719 e perfezionò la sua arte nel secondo soggiorno romano dal 1723 al '31; nel 1725 fu nominato membro dell'Accademia di S. Luca, nel 1731 pittore della corte sabauda; dopo una copiosissima produzione nella quale non bisogna dimenticare l'attività data all'Arazzeria torinese, carico di gloria morì il 21 giugno 1766.

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 40, 73, 185.

(2) Viale, *op. cit.*

(3) Griseri, *C. F. Beaumont,* tesi, *op. cit.*, pp. 29, 198; *Opere giovanili,* ecc., *op. cit.*, p. 4.

(4) Eugenio Olivero, *La Villa della Regina in Torino,* Torino, 1942, pp. 26, 72, tav. XLVII.

Tavola XIV

CAMERA GIA' DA LETTO DI VITTORIO EMANUELE II

Decorazione su disegni di BENEDETTO ALFIERI
Soffitto di C. F. BEAUMONT - Soprapporta di F. DE MURA

Molto sommariamente il Rovere parla degli appartamenti al secondo piano di Palazzo Reale, nei quali è questa sala ch'egli chiama « stanza da studio », ma che fu anche camera da letto (secondo una cortese informazione di Umberto di Savoia) di Vittorio Emanuele II, e poi di Vittorio Emanuele III; ed ascrive al Beaumont « il soffitto rappresentante *Azioni simboliche di putti* » (1). Si tratta di dodici allegorie, una per ciascun lacunare del soffitto a cassettoni; e la Griseri, togliendole dal catalogo dello Zucchi, ne ha elencato le significazioni: *Prudenza, Liberalità, Coraggio, Giocondità, Magnificenza, Fama, Giustizia, Dominio, Innocenza, Forza, Gloria, Sapienza* (2). Di questa graziosa, freschissima decorazione pittorica così ci parla la Griseri: « Tra le opere giovanili di Beaumont, accanto alla *Venere sul cocchio,* nati anzi nella stessa atmosfera un po' congelata, sono i puttini di un soffitto a cassettoni, inclusi e come avvitati entro un panneggio trattato a nastro, librati su di un fondo azzurro terso, che resta come nota dominante. I tocchi rossi a punteggiare le carni, le lame iridate delle ali non sommuovono questa atmosfera dove il rumore degli oggetti caduti da una cornucopia è come attutito, e lo squillo di colore rosso lacca, verde, giallo, vien decantato, quasi fermato al culmine della sua tensione, senza possibilità di movimento. Ciò deriva dalla non pittoricità della pennellata che riliscia le forme con 'fare statuino' e rivela nel pittore una educazione affine all'Accademia Francese » (3). Il soffitto bomoniano, la cui datazione può esser collocata fra il 1721 e il '23, precede dunque di quasi un ventennio i cinque soprapporta — in questa tavola se ne vedono riprodotti due — di Francesco De Mura, che si sa aver spedito replicatamente, nel 1741, nel 1750, nel 1763, dei dipinti, anche per soprapporta, da Napoli a Torino, e che del resto nel 1741 si trovava a dipingere nella capitale piemontese (4). Non sulla facciata interna, probabilmente, ch'è dipinta a soggetti d'uccelli esotici simili a quelli del « Salone cinese » della Palazzina di Caccia di Stupinigi (5), ma su quella esterna delle porte il Beaumont lasciò, dipingendo gentilissimi puttini alati e ghirlande di fiori, il segno del suo stile; come l'impronta del gusto « rocaille », elegantissimo benchè un po' fragile, di Benedetto Alfieri — che al tempo torinese del De Mura era nel pieno della sua attività a Palazzo Reale — si ritrova nelle cornici dei soprapporta, nel disegno e negli ornati della specchiera. Il ritratto nell'ovale sopra il camino è di Vittorio Amedeo III. Il parafuoco si può ascrivere all'*atelier* di Pelagio Palagi.

(1) Rovere, *op. cit.* pp. 184-185.
(2) Griseri, *C. F. Beaumont,* tesi, *op. cit.,* pp. 193-197.
(3) Griseri, *Opere giovanili di C. F. Beaumont,* ecc., *op. cit.,* p. 5.
(4) Griseri, *The Palazzo Reale at Turin, op. cit.,* p. 150.
(5) Pedrini, *op. cit.,* p. 36; Marziano Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi,* Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1958, pp. 102-106.

Tavola XV

GABINETTO DI TOELETTA DELLA REGINA

Decorazione su disegno di BENEDETTO ALFIERI
Tavolino con libreria e scaletta di PIETRO PIFFETTI

Questo squisito ambientino ricavato, con l'attiguo Gabinetto del Pregadio, da un preesistente « Gabinetto grande del nuovo appartamento da inverno » la cui volta, che copre i sottostanti soffitti dei due gabinetti, conserva la sua decorazione secentesca, ebbe una prima denominazione di « Gabinetto del Piffetti » per la presenza dei meravigliosi mobili del grande ebanista (1). Un primo progetto di nuova decorazione resasi necessaria dopo i guasti recati al padiglione fra levante e mezzogiorno del Palazzo Reale dallo scoppio della polveriera della Cittadella il 20 agosto 1698 (2), fu presentato dal francese Louvé nel 1701 a Vittorio Amedeo II; e pare che Benedetto Alfieri ne togliesse molto più tardi qualche idea per i lavori qui condotti, su suoi disegni, fra il 1732 e il '37 asserisce il Pedrini (3), dagli intagliatori Alessandro Omma, Giuseppe Valle, Ignazio Carlone, Carlo Francesco Tamietti, per le finissime scolpiture in legno delle cornici e lesene, da Giovanni Carlo Monticelli per le dorature e da Bartolomeo Torre per gli specchi ed i cristalli. Ma non è improbabile che i disegni dell'Alfieri, la cui datazione va evidentemente spostata verso il 1737 piuttosto che verso il '32, anno in cui egli non era ancora a servizio di Carlo Emanuele III, più che dal Louvé siano stati influenzati dal Juvarra che appunto dopo il 1732 soprintendenza alla creazione del Gabinetto Cinese. E' infatti da tener presente che nei lavori che fervono nel Palazzo Reale nel 1730-31 e continuano negli anni seguenti « la mente direttrice è sempre Juvarra » (4) fino a quando il sommo architetto nel '35 non lascia Torino; perciò non è da escludere un intervento del Juvarra, almeno sotto specie di suggerimenti, precedente a quello dell'Alfieri, al quale tuttavia si deve il definitivo aspetto di questo stupendo ambiente (5). Anche il pavimento, in legno di noce, cedro, olivo, rosa ed ebano, risulta eseguito (forse su disegno del Juvarra) prima della direzione dell'Alfieri, essendo stato pagato a Carlo Maria Ugliengo nel giugno 1732 (6); e dello stesso periodo di tempo è il soffitto ad encausto con l'*Apoteosi d'Ercole o le Virtù convenienti a un monarca* del Beaumont, che Andreina Griseri (7) assegna al 1731-33. Il mirabile tavolino-libreria qui riprodotto è, con il mobile compagno e la graziosa scaletta destinati al Gabinetto di Toeletta, uno dei primi lavori eseguiti da Pietro Piffetti dopo il suo arrivo, da Roma, a Torino nel 1731: essendo databile 1731-33. L'opera consiste in un intarsio eccezionalmente raffinato di madreperla, avorio, ebano e legni rari; gli ornamenti in bronzo dorato della libreria sono di Francesco Ladatte; quelli del tavolino, di Giovanni Paolo Venasca. Il Midana corregge l'asserzione del Rovere che i due tavolini con relative librerie sian stati pagati al Piffetti 11.290 lire vecchie di Piemonte: rientrando in questa somma anche i compensi di vari altri lavori (8). Il motivo dell'opera qui riprodotta fu ripreso nel 1739 dal Piffetti, ma con minore eleganza di proporzioni, nell'armadio-medagliere ch'è nella camera da letto della regina nella Palazzina di Caccia di Stupinigi (9). Al camino del Gabinetto un parafuoco attribuito a Giovanni Battista Crosato (10), secondo noi erroneamente.

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 147, 148, 204.
(2) *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 39, 73, 204.
(3) Pedrini, *op. cit.*, p. 27.
(4) L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, a cura della Città di Torino, Milano, Zucchi, 1937, p. 92.
(5) Giovanni Chevalley, *Un avvocato architetto, Il Conte Benedetto Alfieri*, Torino, Celanza, 1926, (le pagine non sono numerate).
(6) Midana, *op. cit.*, p. 52.
(7) Andreina Griseri, *Opere giovanili di C. Fr. Beaumont e alcune note in margine alla pittura barocca*, estratto dalla Miscellanea « Scritti vari » (II) a cura della Facoltà di Magistero di Torino, Torino, ed. Gheroni, 1951, p. 13.
(8) Midana, *op. cit.*, p. 102.
(9) Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*, *op. cit.*, p. 94.
(10) Giuseppe Fiocco, *Giambattista Crosato, pittore di Casa Savoia*, Venezia, 1941, p. 24.

Tavola XVI

GABINETTO DI TOELETTA DELLA REGINA

Particolare della volta dipinta da CLAUDIO FRANCESCO BEAUMONT

« Dovendo istoriare il Regio Gabinetto destinato da V. M. al segreto maneggio degli affari di stato, vi ho introdotto quelle virtù che ho stimate proprie di un Monarca... La principale e quasi Regina delle altre è la Giustizia, e perchè so essere la dominante assistita da Minerva che ha lo scettro e la corona, e premia Ercole... Seguono la Prudenza... la Clemenza... la Liberalità... la Gloria... il Dominio... la Magnificenza... lo Zelo... il Genio della Storia »: così il Beaumont nella sua relazione — esistente autografa presso la Biblioteca Reale di Torino — a Carlo Emanuele III sulle « pitture terminate l'anno 1733 nella Real Camera e Gabinetto del Regio Palazzo di Torino », cioè il Gabinetto che assai più tardi sarebbe stato usato per la toeletta della regina Maria Teresa, donde l'attuale denominazione (1). Perciò il Rovere scrive che il Beaumont ha rappresentato *L'Apoteosi d'Ercole* (2) e il Viale e la Griseri invece intitolano il dipinto *Allegoria delle virtù convenienti a un monarca.* L'opera fu eseguita fra il 1731 e il '33, ed è quindi uno dei primi lavori condotti dal Beaumont dopo il suo ritorno dal secondo soggiorno romano (1723-1731), ed appena nominato, trentasettenne, nel luglio 1731, pittore di Corte. La Griseri ha sottolineato come questa composizione risenta dei modi del suo maestro Trevisani, assiduamente frequentato a Roma negli anni precedenti (3); aggiungendo che « le figure si stagliano nette in virtù di una linea decisa e di alcuni tocchi bruni lucenti nelle capigliature, mentre gli angeli visti di scorcio sfondano in lontananza: il colore ha una brillantezza che non dipende solo dalla preparazione; un gusto di « décor » alla Sèvres, si coglie come nota essenziale. Maggiormente convincono i particolari in secondo piano, perchè più leggeri e ricchi di colore » (4). Più che mai forte, dunque, è qui « l'eco dell'arte francese quale s'intendeva all'Accademia di Roma ». Superfluo poi osservare come il carattere di questa pittura stilisticamente lieve e vuota di un vero e proprio assunto morale malgrado la tortuosa e complicata simbologia, si leghi alla perfezione anche coi minimi particolari decorativi, d'eccezionale eleganza e di gentile frivolezza, dell'incantevole ambiente: tanto da far pensare a una « regia » di valentissimo architetto operoso nel medesimo gusto del Beaumont, forse prima il Juvarra, sicuramente poi Benedetto Alfieri.

(1) Viale, *op. cit.*, p. 13; Andreina Griseri, *Claudio Francesco Beaumont,* tesi, *op. cit.*, p. XVI dell'Appendice.

(2) Rovere, *op. cit.*, p. 147.

(3) Griseri, *Ibidem,* p. 64.

(4) Griseri, *Ibidem,* p. 70, e *Opere giovanili* ecc., *op. cit.*, p. 13.

Tavola XVII

GABINETTO CINESE

Decorazione con lacche originali e imitazioni ideata da FILIPPO JUVARRA

« Non havvi visitatore del Reale Palazzo che non ammiri il buon gusto e la vaghezza delle decorazioni di questo gabinetto, il cui disegno credesi che sia di D. Filippo Juvara »: così il Rovere (1) anticipando con quel « credesi » una certezza in seguito acquisita. Questo Gabinetto, che dal 1736 all'inizio del regno di Carlo Alberto servì da « toeletta della Regina » essendo attiguo alla « Camera delle Alcove di Madama Reale » (oggi « Sala del Consiglio ») e poi da « Gabinetto ed archivio particolare del Re », era al principio del Seicento la « prima camera » della grande Galleria che univa il Castello (Palazzo Madama) col Palazzo del Vescovo preesistente al Palazzo Reale (v. Introduzione), e da Carlo Emanuele I destinata a sede delle sue famose collezioni. Siamo quindi nella parte più antica della reggia; e in questa « prima camera » come nella « seconda » (oggi detta « Medagliere ») dipinsero i soffitti nel 1663 Francesco Ferrari e Simone Formento (2), pitture scomparse insieme con le scolpiture in legno sulle pareti eseguite nel 1685 da Cesare Neurone. Quasi mezzo secolo dopo Filippo Juvarra trovandosi a Roma accludeva a una lettera dell'8 marzo 1732 al ministro d'Ormea una nota di certe « tavole a vernice della China dello Gappone che V. E. potrà far vedere a S. M. che sarebbe cosa galante ornare qualche gabinetto o stanza ». Il d'Ormea rispondeva il 19 marzo che Carlo Emanuele III avrebbe gradito esaminare qualcuna di quelle lacche, e il 29 l'architetto avvertiva il ministro d'averle fatte spedire, consigliandolo d'acquistarle tutte perchè se ne sarebbe potuto decorare splendidamente dei gabinetti combinandole con delle porcellane « che S. M. abonda nelle sue guarderobbe » (3). Non v'è quindi dubbio che il disegno per sistemare armoniosamente intorno alle pareti fra lavoratissime cornici le preziose lacche « con vernice nera et oro fiori et animali alla China » pagate nel marzo 1733 (4), sia del Juvarra, che delle tavole aveva proposto l'acquisto già con una chiara idea del modo di valersene. Il lavoro non sembra tuttavia che sia stato eseguito sotto la direzione del progettista, ma più tardi dopo la sua partenza per la Spagna e la morte. Infatti del 1736 sono le imitazioni « cinesi » di Pietro Massa per gli zoccoli e per alcuni pannelli; dello stesso anno è il pavimento in noce, mogano, pero ed ebano iniziato su disegno del Juvarra da Giorgio Vietto, terminato da suo fratello Gaudenzio e ricostruito poi nel 1785 dall'ebanista Giovanni Galletti; del 1737 è l'ossatura in legno, ad opera del « minusiere » Angelo Sariga, del Gabinetto i cui intagli sono di mano di Alessandro Omma e Carlo Bogetto. Viceversa secondo la Griseri (5) già nel 1734 il Juvarra, un anno prima di lasciar Torino, avrebbe guidato il lavoro di decorazione a stucco; e la Griseri stessa assegna al 1735 il soffitto col *Giudizio di Paride* dipinto dal Beaumont, rifiutando l'ipotesi del Rovere che la pittura sia del 1741, ipotesi suggerita dal fatto che in quell'anno le pareti del Gabinetto furono ricoperte provvisoriamente da tele cerate per proteggere le lacche.

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 123, 198, 199.
(2) A. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi*, *op. cit.*, p. 261.
(3) L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, *op. cit.*, pp. 95, 96.
(4) Midana, *op. cit.*, p. 25.
(5) Griseri, *Opere giovanili*, ecc., *op. cit.*, p. 13, 14.

Tavola XVIII

GABINETTO CINESE

(Particolare della tavola precedente)

Come s'è detto nel commento della Tavola XV, le lacche che compongono la decorazione dello stupendo Gabinetto Cinese furono viste a Roma nel 1732 da Filippo Juvarra e subito proposte — tramite il ministro d'Ormea — al re Carlo Emanuele III per l'acquisto. Le tavole comperate erano sessanta, come risulta da un documento del marzo 1733 (1), ed il Juvarra fornì i disegni per la sistemazione in ammirevoli cornici dei pannelli sulle pareti, con una grazia « rococò », una levità capricciosa che perfettamente s'intona alle deliziose figurazioni orientali. Chi avesse qualche dubbio sull'autografia juvarriana di questa decorazione non avrebbe che da confrontare le due conchiglie, che con volute elegatissime sembrano fissare alla parete il rettangolo laccato, coi motivi analoghi riscontrabili negli stucchi degli atrii di Palazzo Madama, del Castello di Rivoli, ed in Palazzo Reale della Scala delle Forbici, progettata e costruita dodici anni prima.

(1) Midana, *op. cit.*, p. 25.

Tavola XIX

GABINETTO CINESE

(Particolare della tavola XVII)

Non ci consta che finora sia stato compiuto uno studio approfondito sulle lacche di questo mirabile Gabinetto Cinese da parte di specialisti dell'arte dell'Estremo Oriente, benchè le tavole che Filippo Juvarra segnalava da Roma l'8 marzo 1732 al ministro d'Ormea come opere « giapponesi » (« tavole a vernice della China dello Gappone ») di molto interesse per essere impiegate in lavori di decorazione negli ambienti di Palazzo Reale, siano indubbiamente di pregio altissimo. La loro raffinata bellezza anche meglio spicca — come si vede da questa tavola — nelle deliziose incorniciature ideate dal Juvarra per dare il maggior risalto possibile alla grazia della figurazione ed alla squisitezza della materia, tuttavia evitando gli artifici del gusto « rocaille » e mantenendo anzi, pur nella ricchezza ornamentale dei fregi e delle inquadrature, tutta la sobrietà che lo spirito decorativo del tempo permetteva. Mercè questo senso di misura, dal felicissimo incontro di due culture tanto diverse scaturisce un senso di armoniosa contemperanza stilistica che ci chiarisce come la passione per la *chinoiserie* dovesse manifestarsi in Europa proprio nell'età barocca.

Tavola XX

GABINETTO CINESE

Particolare del soffitto dipinto da CLAUDIO FRANCESCO BEAUMONT

Riportiamo il giudizio del Rovere (1) su questa pittura, significativo, sia per le riserve sia per le lodi, del gusto di cent'anni fa: « La volta dipinta a fresco dal cav. Claudio Beaumont vien lodata per una delle migliori sue opere, nella quale, sebbene abbia dovuto seguire lo stile poco corretto del suo secolo, lasciò un lavoro pregievolissimo per ricchezza di composizione, per ardimento di effetto e per vaghezza di colori ». Oggi noi guardiamo questo grande dipinto ad encausto (m. 8,10 per 8,10) che rappresenta il *Giudizio di Paride ed altre scene mitologiche* con occhi diversi, e vi scorgiamo soprattutto una ricerca di grazia, tipica dell'arte della prima metà del Settecento. Perciò Andreina Griseri (2) ha colto il carattere di questa leggiadrissima composizione, così lontana dalla drammaticità che l'artista intendeva imprimerle col presentarla come una « funesta contesa delle tre dee... preludio ad un imponente ciclo di affreschi con il ratto di Elena e i fatti di Enea che il Beaumont doveva subito dopo dipingere... » (3), sottolineando in essa il prevalere di un'intonazione tra il verde e l'azzurro entro cui i rosa delle carni e i tocchi squillanti dei panneggi sono come attuititi: « Alcuni gruppi tra le fronde riescono particolarmente simpatici, mentre le figure in primo piano formano un festone decorativo che ben si accompagna allo stucco dorato, juvarriano, d'una bellezza veramente mirabile. Il risultato è d'una freschezza ariosa, calcolatissima; nè occorre dimenticare che all'impressione di eleganza raffinata di questi complessi contribuisce l'ambientazione, cui si dedicavano cure particolari ». La data più recentemente proposta dalla Griseri dell'esecuzione di questa pittura è il 1735; il Viale la sposta al 1736. E' poi da notare che ai quattro angoli del soffitto sono dipinti ad encausto dei gruppi monocromi di puttini. Essi non furono però eseguiti dal Beaumont, ma da un suo allievo.

(1) Rovere, *op. cit.*, p. 25.

(2) Griseri, *Opere giovanili* ecc., *op. cit.*, pp. 13, 14.

(3) Viale, *op. cit.*

Tavola XXI

GABINETTO DEL PREGADIO DELLA REGINA

Decorazioni di
LORENZO BONONCELLI, PIETRO VIDARI, GIUSEPPE VALLE, PIETRO MASSA
Pitture di CARLO ANDREA VAN LOO e ANTONIO MICHELE MILOCCO

Circa i rimaneggiamenti di questo preziosissimo minuscolo ambiente attiguo al « Gabinetto della Toeletta della Regina », si veda il commento della tavola XIII. Da esso risulta che i lavori di decorazione quali oggi qui si ammirano si svolsero con un intervallo d'una quarantina d'anni: cioè prima dei danni subìti, fra lo spirar del Seicento e l'inizio del Settecento, dal padiglione fra levante e settentrione in cui il gabinetto è situato, e poi sul principio del regno di Carlo Emanuele III (1). Appartengono al primo periodo i mirabili pannelli con mazzi di fiori dipinti su mastice nero e quelli a motivi geometrici che con essi si alternano sulle lesene, gli uni e gli altri arricchiti da intarsiature policrome in stucco e di traslucide madreperle. Sia il Rovere che il Midana (2) concordano per la datazione di questi squisiti ornati, fissandola intorno al 1694. Quanto agli autori di queste pitture ed intarsi, il Pedrini riproducendo due pannelli con mazzi di fiori (3) annota: « Su questi pannelli non si riscontrano firme, nè vi sono documenti per conoscere con esattezza l'autore, tuttavia sulla porta di accesso esiste un soggetto quasi identico con firma L.B. Celli ». Questo nome non compare negli elenchi d'artisti forniti dal Rovere, il quale viceversa menziona Lorenzo Bononcelli e il veneziano Pietro Vidari, il primo autore delle pitture, il secondo degli intarsi di questi pannelli. Pensiamo dunque che la firma letta dal Pedrini come « L.B. Celli » sia quella di Lorenzo Bononcelli, che del resto lasciò le iniziali L.B.F. (Lorenzo Bononcelli Fecit) sui pannelli dipinti a fiori delle pareti, segnandole sui nastri che legano i mazzi. Il Rovere aggiunge: « Gli altri dipinti ornamentali dello stanzino sono di Salvatore Bianco, Giuseppe Morsino e Michele Ballarino »; ma non è purtroppo possibile far corrispondere le opere ai nomi. Intorno al 1732-'33 la decorazione del gabinetto fu rimaneggiata, ed il Midana, prospettando l'ipotesi che i disegni ne sian stati forniti dal Juvarra (4), precisa che gli intagli dorati furono eseguiti probabilmente da Giuseppe Valle nel 1732, mentre le pitture « alla cinese » (che anche in questa tavola si vedono riprodotte) sono di mano di Pietro Massa, compiute nel 1733. Nello stesso anno Carlo Andrea Van Loo, che aveva appena finito di affrescare *Il riposo di Diana* sulla volta della camera da letto della regina nella Palazzina di Caccia di Stupinigi, forniva gli undici piccoli dipinti ad olio su tela rappresentanti episodi della *Gerusalemme liberata,* che gli furono pagati 1500 lire il 24 novembre (5). Infine nel 1737 Antonio Michele Milocco copriva la piccola volta d'una graziosa pittura sulla quale il Viale (6) ha dato questo giudizio: « Una delle cose migliori, che ancora restino di lui, è la leggiadra cupoletta che, ornata di putti e di colombe in volo e di ornati rococò, copre il minuscolo gabinetto del pregadio della Regina, e completa con i legni scolpiti e dorati, cogli intarsi, colle lacche, la decorazione della mirabile stanzetta intorno alle preziosissime tele di Van Loo ».

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 38-39, 148-149.
(2) *Ibidem;* Midana, *op. cit.*, p. 34.
(3) Pedrini, *op. cit.*, p. 26.
(4) Midana, *ibidem.*
(5) A. Baudi di Vesme, *I Van Loo in Piemonte,* in « Archivio storico dell'arte », fasc. V, Roma, 1893; Marziano Bernardi, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi, op. cit.*, p. 64.
(6) Viale, *op. cit.*

Tavola XXII

GABINETTO DEL PREGADIO DELLA REGINA

Particolare della decorazione pittorica di LORENZO BONONCELLI

Poco v'è da aggiungere a quanto prima s'è detto (v. commento della tavola XVIII) intorno alla decorazione di questo prezioso ambiente, concepito dal gusto barocco-rococò più come uno scrigno per custodirvi gioie che come una stanza per abitarvi. Riproduciamo questo pannello dipinto su mastice nero lucidato e incorniciato da fregi di madreperla a riprova dell'eccezionale abilità artigiana dei decoratori di quell'epoca, fra i quali, per questo lavoro, i citati Lorenzo Bononcelli e Pietro Vidari. Del primo si scorgono sul nastro che lega il mazzo di fiori le iniziali L.B.F. (Lorenzo Bononcelli Fecit). Su di lui abbiamo una scheda del Vesme (1) dalla quale risulta che il Bononcelli già nel 1685 provvedeva « delle pitture a fiori di mistura » da collocare « negli intagli delle due finestre del gabinetto di S.A.R. riguardanti il Parco del Palazzo Reale »: indicazione utile perchè precisa i diversi tempi del lavoro decorativo, prima gli intagli in legno, poi le pitture od altri ornati da inserire nei loro contorni; insomma, prima la cornice, poi il quadro. Il Bononcelli doveva essere stimato un vero specialista in questo genere di decorazione, perchè quasi tutti i compensi da lui percepiti riguardano simile attività. Nel 1707 è ancora citato nei conti delle « Fabbriche e fortificazioni », ma come sorvegliante d'un cantiere. A proposito del Vidari il Rovere (2) ha ricordato ch'egli « veneziano, eseguiva mirabili lavori in tarsia con madreperla sopra mastice », e che nel Gabinetto del Pregadio ebbe a collaboratori « alcuni veneziani suoi compagni di cui non si conservò il nome » (3).

(1) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(2) Rovere, *op. cit.*, p. 38.
(3) *Ibidem*, p. 149.

Tavola XXIII

GABINETTO DEL PREGADIO DELLA REGINA

Dipinto di CARLO ANDREA VAN LOO

Scrisse il Rovere (1) a proposito delle pitture che ornano questo raffinatissimo ambiente: « Gli undici dipinti a olio, che veggonsi inquadrati in alcuni scompartimenti delle pareti e sopra le porte, uscirono nell'anno 1733 dal pennello del nizzardo Carlo Van Loo; essi rappresentano diversi episodi della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, riguardanti *Gli amori di Clorinda e di Tancredi;* ed in essi trovano gli amatori di belle arti una eccellente forza di colorito e molta grazia nel disegno, massime nelle teste. Erano questi dipinti già alquanto degradati, quando nel 1847 li restaurò Antonio Vianelli ». La data riferita è esatta. Carlo Andrea Van Loo (nato a Nizza nel 1705, morto a Parigi nel 1765) era giunto da Roma a Torino fra il maggio e il giugno 1732 con il nipote Francesco. Il 27 gennaio 1733 sposava — testimone alle nozze lo scultore Francesco Ladatte — la celebre e bellissima cantante Cristina Somis, che la tradizione vuole ritratta nel *Riposo di Diana* da lui affrescato nella Palazzina di Caccia di Stupinigi, vasta decorazione cui s'era accinto probabilmente già nell'anno del suo arrivo a Torino; e nel 1733 eseguiva pure gli undici piccoli dipinti ad olio su tela per il Gabinetto del Pregadio, che gli furono pagati nel novembre. Nei primi giorni del 1734 lasciava Torino per stabilirsi a Parigi, dove ottenne un successo straordinario, sì che l'ammirazione per la sua opera varcò anche i confini della Francia. Nominato « primo pittore del re », il Van Loo a metà del secolo XVIII era considerato « le veritable chef de l'école française », e dieci anni prima della morte proclamato dal Grimm « le premier peintre de l'Europe ». Oggi la luce della sua gloria è alquanto impallidita, e cede a quella del suo condiscepolo nell'Accademia di Francia a Roma, Boucher (2). Meno esatto invece il Rovere nell'affermazione che i quadretti del Van Loo per il Gabinetto del Pregadio abbian per soggetti gli amori di Clorinda e Tancredi. Infatti è chiaro il tema del dipinto qui riprodotto: Armida che incatena Rinaldo con ghirlande di fiori, com'è detto nell'ottava 68 del canto XIV della *Gerusalemme:*

« Di ligustri, di gigli, e delle rose,
Le quai fiorian per quelle piagge amene,
Con nov'arte congiunte, indi compose
Lente ma tenacissime catene ».

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 148-149.

(2) A. Baudi di Vesme, *I Van Loo in Piemonte, op. cit.;* Bernardi, *op. cit.,*

Tavola XXIV

CAPPELLA PRIVATA DELLA REGINA

Decorazione su disegni di BENEDETTO ALFIERI
Pittura di CARLO MARATTA

Questo oratorietto-pregadio fa parte del piccolo ambiente denominato « Cappella privata della regina », per la cui decorazione Benedetto Alfieri diede nel 1739 i disegni, che subirono però delle varianti, come si deduce da una lettera del 24 marzo 1739 indirizzata all'architetto allora a Roma (1). Si dovevano infatti collocare sulle pareti del gabinetto, fra specchi e cornici intagliate e colorate, quaranta miniature dell'abate Felice Ramelli, a somiglianza dell'attiguo « Gabinetto delle Miniature »; ma il timore di Carlo Emanuele III che le miniature più alte non si potessero scorgere distintamente lo indusse a chiedere delle modificazioni nella decorazione e a far « fare altro disegno di boesura dal signor Bos », essendo in quel momento assente l'Alfieri. E' chiaro che nulla fu alterato nel vero e proprio pregadio ov'è l'inginocchiatoio a mensola con grandi volute, sì che questi deliziosi intagli in legno dorato eseguiti nel 1739 da Giovanni Luigi Bosso riflettono compiutamente il gusto già rococò dell'architetto astigiano (ma romano di nascita). Suo è anche il disegno per la decorazione del soffitto della saletta antistante, con un intreccio di finissime cornici su fondi a specchio che racchiudono cinque dipinti di Giuseppe Nogari (Venezia, 1699 - Venezia, 1763), al centro un'allegoria della *Sapienza divina in atto di distribuire scettri e corone,* e intorno medaglioni con *Putti scherzanti* (2). Del Nogari il Viale scrisse: « Pare che egli sia venuto in Piemonte nel 1740 senza però trattenervisi a lungo; in seguito invece i suoi quadri egli li compose e mandò da Venezia » (3). Il suo soggiorno a Torino, chiamatovi da Carlo Emanuele III, sarebbe durato dal 1740 al '42 (4). Il Viale ricorda i quadri di figura che del Nogari si conservano alla Galleria Sabauda, ma loda soprattutto il soffitto del gabinetto antistante il pregadio della regina. La graziosa Madonna del tondo sopra l'inginocchiatoio è certamente di Carlo Maratta (1625-1713).

(1) Rovere, *op. cit.*, p. 206.
(2) *Ibidem*, p. 152; Midana, *op. cit.*, p. 57; Pedrini, *op. cit.*, pp. 33-35.
(3) Viale, *op. cit.*
(4) Carlo Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze, 1957; Hugh Honour, *Giuseppe Nogari*, in « The Connoisseur », Londra, novembre 1957; e secondo dati tratti dalle schede Vesme con i pagamenti.

Tavola XXV

SALA DELLA COLAZIONE

Orologio di FRANCESCO LADATTE
Parafuoco di GIUSEPPE MARIA BONZANIGO

Questa sala è compresa nella parte più antica del palazzo, probabilmente ricavata dalle strutture superstiti del Palazzo del Vescovo. Il soffitto a conca in legno scolpito e dorato fu eseguito fra il giugno 1661 e la fine del 1662 da Quirico Castelli su disegno dell'ingegnere Michelangelo Morello. Al Castelli vennero pagate 2800 lire, ed altre 457 gli furono poi versate per aggiunte ordinategli nel corso del lavoro, quali « 8 arpie due per triangolo... quaranta mezze figure d'un palmo circa quali sortano dalle rose dei rabeschi... più 8 mascaroni che sostengono la travatura... » (1). Il Rovere afferma che oltre Quirico Castelli lavorò al soffitto Bartolomeo Botto (2), ma il Midana non accoglie questa indicazione. Contemporaneamente alle sculture, nacquero nel 1662 le ventiquattro pitture dei fratelli Pietro e Lorenzo Dufour rappresentanti varie imprese adottate da principi e principesse di Casa Savoia fino a Carlo Emanuele II. Prima che « della colazione » la sala fu il « Gran Gabinetto di S.A.R. il Duca », detto anche « Gabinetto Verde » e « Stanza del Tempo ». Il pavimento è opera di Gabriele Capello, del 1843. Il particolare riprodotto in questa tavola comprende il bellissimo camino policromo, che il Rovere dice esser lavoro di Francesco Piazzuoli, del 1683, ma che si sembra più tardo (3); il grande orologio (« Pendule à placard ») fissato sulla specchiera della seconda metà del Settecento con accorgimento tecnico di rara perizia; e il magnifico parafuoco davanti al camino. L'orologio è splendido lavoro di Francesco Ladatte, firmato (« Ladatte invenit et excudit ») e datato 1775. E' quindi opera già della vecchiaia del valente scultore e fonditore Francesco Ladetti o Ladetto (il nome « Ladatte » egli lo assunse a Parigi, dove si recò giovanissimo, per evitare una pronunzia alla francese « La dette », cioè « il debito »), nato a Torino il 9 dicembre 1706, morto nella stessa città il 18 o il 20 gennaio 1787, molto stimato in Francia donde ritornò a Torino nel 1744, per essere assunto al servizio di Corte l'anno dopo. Nelle schede del Vesme (4) è trascritto un conto del 1777: « Al scultore in bronzo Francesco Ladatte, per la quinta parte di L. 5000, importare d'una custodia di pendula di bronzo dorato istoriata, rappresentante la Verità scoperta dal Tempo, collocata nel gabinetto d'udienza di Sua Maestà, L. 1000 ». Si tratta appunto di questo orologio, che fu eseguito nel 1755 ma pagato con ritardo, a meno che non fosse stato adattato alla specchiera un paio d'anni dopo la fusione del bronzo. Il mirabile parafuoco intagliato, dorato e dipinto, è opera raffinatissima di Giuseppe Maria Bonzanigo. Spetta al Midana (5) il merito di aver indicato « come non improbabile autore di quest'opera » il celebre intagliatore astigliano (Asti, 1745-Torino, 1820), « ipotesi favorita dall'esistenza di una nota di pagamento al medesimo per aver ' disegnato e fornito due paraventi ed un écran con ornamenti e fiori in servizio della principessa di Piemonte ' » nel 1775, forse in occasione delle nozze di Carlo Emanuele IV con Maria Clotilde di Francia. Il ritratto a chiaroscuro nel medaglione centrale è di Vittorio Amedeo III. L'attribuzione del Midana è stata entusiasticamente confermata dal Carità (6), il quale in questo parafuoco trova un motivo validissimo per « considerare il Bonzanigo all'altezza dei più grandi mobilieri di Francia, del tempo di Luigi XVI ».

(1) Midana, *op. cit.*, p. 56.
(2) Rovere, *op. cit.*, p. 133.
(3) *Ibidem*, p. 202; Pedrini, *op. cit.*, p. 72.
(4) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(5) Midana, *op. cit.*, p. 249.
(6) Carità, *Opere di Giuseppe Maria Bonzanigo* in « Bollettino d'Arte », Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, aprile-giugno 1954, pp. 178-181.

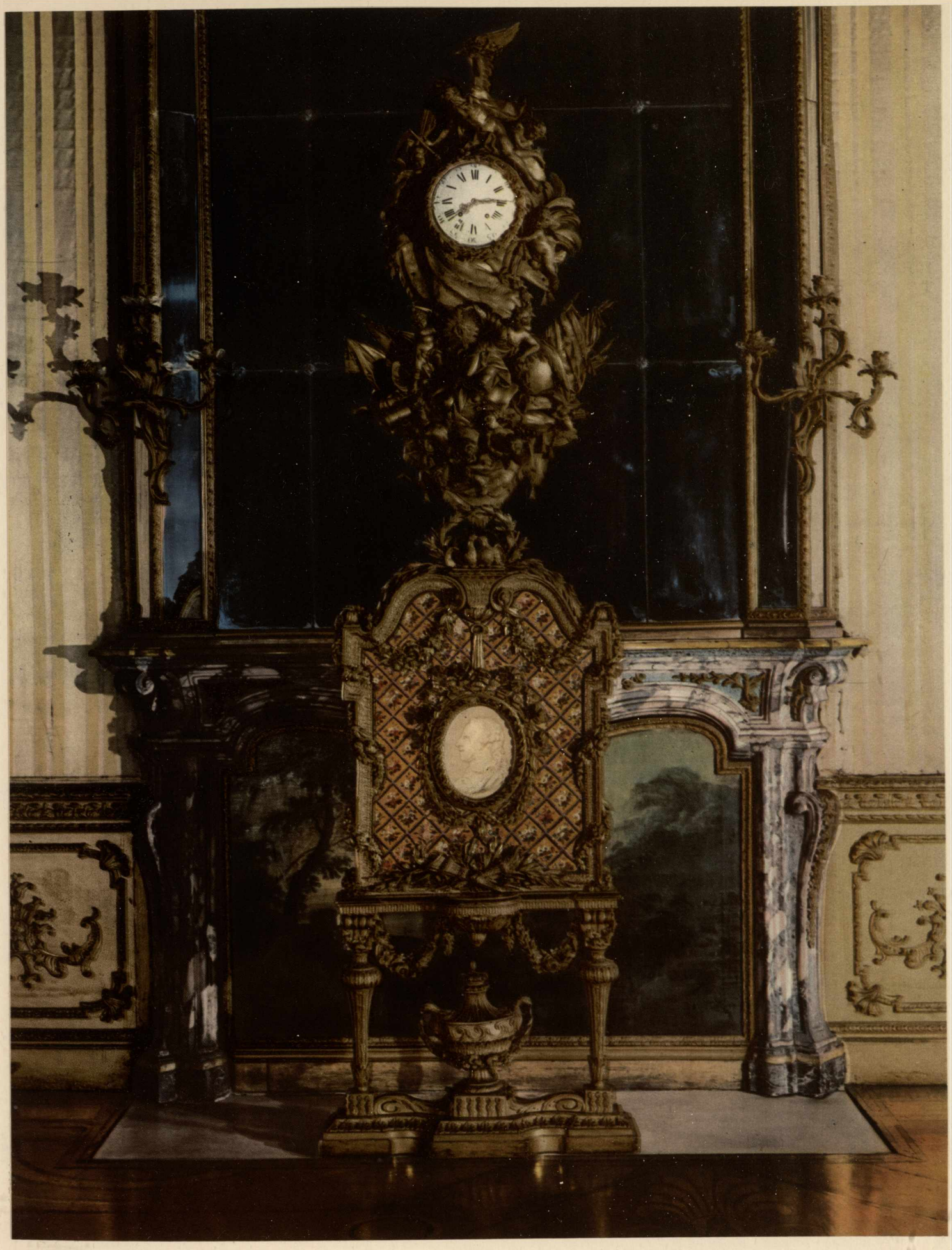


Tavola XXVI

SALA DELLA COLAZIONE

Parafuoco di GIUSEPPE MARIA BONZANIGO

Come risulta da quanto s'è detto nel commento della tavola precedente, non v'è più dubbio alcuno che questo splendido parafuoco sia opera dello scultore e intagliatore Giuseppe Maria Bonzanigo. Nato ad Asti il 6 settembre 1745, egli appartenne a una famiglia di valenti intagliatori del legno: il padre Giorgio Patrizio scolpì nel 1757 la cassa dell'organo della Confraternita della Misericordia in Asti, oggi perduta ma che il Gabiani (1) dichiarò « squisito lavoro », lo zio Francesco Maria fra il 1740 ed il '43 quella dell'organo della Collegiata di S. Secondo e nel 1759 quella della chiesa della Confraternita della SS. Trinità; altri scultori in legno e stipettai della medesima famiglia furono Michelangelo, probabilmente zio di Giuseppe Maria, il fratellastro di questo, Giovanni Francesco, un Giovanni Battista che forse scolpì (ma il Vesme ne dubita) una S. Anna lignea per la parrocchiale di S. Paolo, e infine, discendente per ramo materno dai Bonzanigo, l'ebanista e mosaicista in legno Paolo Francesco Domenico Ceresa che morì sul finire del secolo scorso. Non si sa in quale anno, dopo aver lavorato nelle botteghe del padre e degli zii, il Bonzanigo si trasferisse a Torino; risulta però che nel 1776 — nel 1774 secondo il Vesme (2) — era aggregato alla Compagnia di S. Luca, ciò che significa ch'egli s'era già creata nella capitale piemontese una certa fama. Del resto, fin dal 1773 il suo nome compare nei conti della Casa Reale per pagamenti di cornici e lavori vari, e da allora innumerevoli volte ritorna per opere fornite ai reali palazzi e castelli di Torino, Moncalieri, Stupinigi (3). Nel 1787 Vittorio Amedeo III, per « la particolare abilità e perizia dimostrata... nell'eseguimento de' diversi travagli statigli da parecchi anni a questa parte ordinati per nostro servizio », si dichiarava disposto « a stabilirlo nostro scultore in legno, allo oggetto anche di maggiormente animarlo a distinguersi nell'arte sudetta... coll'annuo stipendio di lire duecento... » (4). Ammirato dai contemporanei soprattutto per la delicatezza dei minutissimi intagli con cui componeva trofei (quello, ad esempio, per l'avvento della Restaurazione) o quadri, ed ornava oggetti e mobili applicandovi profilature di legni chiari su fondi scuri in ispecie d'ebano, è presumibile che avesse una clientela privata assai vasta. Tuttavia un francese, l'archeologo A. L. Millin, che nel 1811 s'era recato in Piemonte, notava con stupore che le sculture del Bonzanigo erano « à très bon marché, et il est étonnant qu'on les puisse donner pour un pareil prix »: prova che il suo lavoro non trovava acquirenti disposti a pagarlo largamente. Non v'è dunque da sorprendersi che l'artista nel 1803-4 tentasse di costituire una società di « amatori delle buone arti » per la creazione di « una galleria e di un laboratorio onde perfezionare l'arte degl'intagli in legno ed in avorio ». (5). Una visita all'*atelier* del Bonzanigo era quasi di prammatica per il forestiero di passaggio per Torino; ciò malgrado il suo famoso *Monumento militare* in legno il cui acquisto nel 1803 il generale Jourdan gli aveva assicurato in nome del Governo francese per la somma, allora enorme, di cinquantamila franchi, ebbe la sorte presagita dal Millin: « aucun homme de goût en voudrait faire l'acquisition ». Il Vesme avanzò l'ipotesi che il Bonzanigo fosse ammaestrato nell'arte del legno dal Piffetti; ma anche tenendo conto dell'evoluzione del gusto nei quarantacinque anni di differenza d'età fra i due artisti, ci sembra che nulla nello stile del Bonzanigo, già orientato a una misura neoclassica, giustifichi una simile ipotesi. Nel suo laboratorio formò dei valenti discepoli, fra i quali Francesco Tanadei, Migliara (fratello del pittore), C. Bottone, Giuseppe e Giacomo Marchini, Colomba, Francesco Novaro detto « Brassié », Antonio Artero, Canaveri, i tedeschi Lehmann e Schouller. Morì il 18 dicembre 1820, a Torino.

(1) Nicola Gabiani, *Giuseppe Maria Bonzanigo*, Torino, 1920, p. 35.
(2) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(3) *Ibidem;* Midana, *op. cit.*, p. XXII.
(4) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(5) *Ibidem.* Fra la bibliografia si veda anche: P. Giusti di Siena, *Brevi notizie di Giuseppe Maria Bonzanigo*, Torino, 1869; Bernardi, *op. cit.*, p. 100.

Tavola XXVII

ALCOVA ATTIGUA ALLA SALA DELLA COLAZIONE

Pitture e decorazioni di C. F. BEAUMONT, F. TAMIATI, G. GIANOTTI

Questa elegantissima saletta in forma d'alcova, attigua alla Sala della Colazione, prima che si aprisse l'arco fra i due ambienti serviva da guardaroba ed era indicata come « Camera orba »; molto più tardi fu chiamata « Stanza del Bagetti » per i dipinti che vi erano stati collocati e che poi vennero trasferiti altrove (1). Descrivendola il Rovere incorse in vari errori: sia affermando che la decorazione delle pareti a specchi, cristalli e cornici dipinte fu eseguita nel 1684 dagli intagliatori Michele Crotti e Vincenzo Possino, e quella pittorica a putti e fiori da Lorenzo Bononcelli nel 1685; sia attribuendo il dipinto della vôlta, che rappresenta *La Fama,* al Seyter (2). Il Midana, notata la discordanza fra quelle date e lo stile decorativo dell'ambiente, insistette nelle ricerche d'archivio e trovò che il « gabinetto oscuro di passaggio » all'antica « camera d'udienza di S. M. » era stato « rimodernato » nel 1756, e che vi avevano lavorato per gli intagli Felice Tamiati e Giuseppe Gianotti, compensati con lire 1947, e per le dorature Pietro Pace e Bartolomeo Monticelli. Aggiunse il Midana: « Delle pitture non ho trovato sui conti descrizioni od annotazioni tali da permettermi d'individuarne l'autore » (3). Il Pedrini, invece, si attiene in parte al Rovere, distinguendo « gli stipiti della porta e le soprastanti cornici » come opera del Crotti e del Possino del 1684, e i rimanenti intagli come eseguiti dal Tamiati e dal Gianotti nel 1756; aggiungendo l'ipotesi che il disegno ultimo del complesso decorativo sia di Benedetto Alfieri (4). Se non che la decorazione pittorica, tanto l'allegoria della vôlta quanto i graziosissimi putti con ghirlande di fiori alle porte e alle pareti, Andreina Griseri l'assegna intera al Beaumont, comprendendola nel gruppo di opere giovanili che annovera la *Venere sul cocchio tirato da cigni* e le *Azioni simboliche di putti,* dipinti riprodotti in questa pubblicazione. Anche nelle pitture di quest'alcova si ha dunque da riconoscere le qualità tipiche del Beaumont fra il primo ed il secondo soggiorno romano; e per esse si può parlare di chiara e tersa policromia che « si risolve con una impeccabilità garbata, tutta settecentesca », piuttosto che di una vera e propria luminosità (5). Con questa attribuzione anche la data 1756 — del « rimodernamento » della così detta « alcova » — vien messa in discussione; perchè è evidente che l'opera pittorica del Beaumont procedette contemporaneamente o quasi all'opera degli intagliatori e stuccatori e doratori: tanta è la coerenza stilistica di tutte le ornamentazioni. Siamo quindi, se mai, più vicini al Juvarra che all'Alfieri, anche se si spostasse al 1730 circa l'intervento del Beaumont. Perciò il « rimodernamento » del Tamiati, del Gianotti, del Pace e del Monticelli, nel 1756, è probabile che vada inteso sotto l'aspetto di alcune aggiunte decorative e di un generale ripulimento con nuove dorature del « gabinetto » già dipinto dal Beaumont, e nel quale poco o nulla restava dei lavori del Crotti e del Possino. Concludendo, abbiamo qui un altro delizioso esempio di raffinatissima decorazione settecentesca, e non del tardo Seicento.

(1) Rovere, *op. cit.,* p. 202.
(2) *Ibidem,* p. 137.
(3) Midana, *op. cit.,* p. 26.
(4) Pedrini, *op. cit.,* p. 40.
(5) Griseri, *Opere giovanili, ecc., op cit.,* p. 4.

Tavola XXVIII

CAMERA PRIMA DEGLI ARCHIVI

« Le Quattro Parti del Mondo » affresco di GREGORIO GUGLIELMI
(Particolare)

Cinque erano le stanze degli archivi privati del re, situate nell'ala settentrionale del palazzo fra il cortile e il giardino, e comprese fra la biblioteca e la « Camera delle Porcellane », prima che su disegno di Filippo Juvarra (1733) venisse costruito l'apposito palazzo del regio archivio nel cortile dell'Accademia. Dal punto di vista architettonico tali stanze non presentano interesse particolare; i lavori di decorazione, invece, furono diretti intorno al 1730-31 dall'architetto messinese, progettista e ispiratore d'ogni opera qui attuata (1). A proposito del soffitto della prima stanza il Rovere scrisse: « ...dipinto dal veneziano Giovanni Battista Crosati, rappresenta *Le Quattro Parti del Mondo;* lavoro commendato per la molta grazia e per il buon effetto, trovandovisi alquanto della maniera tiepolesca » (2): un'attribuzione contrastante con quella — al Guglielmi — già data dal Bartoli ottant'anni prima. Tuttavia il Fiocco, nella sua monografia sul Crosato del 1941, preferì attenersi al Rovere, « nonostante le evidenti ripassature, e i rifacimenti, i quali hanno fatto pensare al Baudi di Vesme a quel Gregorio Guglielmi che lavorò a Torino solo intorno al 1760 » (3). In realtà il Vesme (4) aveva visto giusto; ma l'attribuzione del Fiocco indusse anche il Viale a pubblicare come del Crosato l'affresco delle *Quattro Parti del Mondo.* (5). Nel 1955 però il Fiocco si ricredeva e restituiva al Guglielmi l'affresco (6); e contemporaneamente — ma indipendentemente dalla nuova opinione dell'illustre studioso — Andreina Griseri, esaminando l'opera lasciata a Torino da quello che il Longhi chiamò « grande e sfortunato settecentista romano », nato nel 1714, morto nel 1773 a Pietroburgo, riferiva anche il pagamento registrato nel 1765 nei Rendiconti della Real Casa: « Al pittore Gregorio Guglielmi a buon conto della pittura della volta d'un Gabinetto nell'appartamento di Sua Maestà... L. 1500 », con ogni probabilità relativo al soffitto in questione (7). A proposito di questa pittura scrisse allora la Griseri: « E' facile, riguardando, convincersi non solo dell'autografia, ma pure della datazione del soffitto: 1765; ancora in prossimità del momento di Schönbrunn [il momento dell'attività in Austria intorno al 1760], con cui i legami sono molteplici... La stessa atmosfera surriscaldata, in sfumature caleidoscopiche di luci filtrate; zonature grigie azzurrate, trapassanti al rosa e al rosso, nel cielo ». A proposito dell'attività del Guglielmi a Torino conviene ricordare i quattro bellissimi soprapporta di Palazzo Chiablese: l'*Allegoria della Pace,* l'*Allegoria della Guerra,* l'*Autunno,* l'*Estate,* e nella chiesa dei SS. Martiri la pala con la *Madonna e i santi Solutore, Avventore e Ottavio.* Una curiosità: il Pedrini ha pubblicato (8) un letto dipinto con soggetti cinesi esistenti nel Castello di Guarene, dal cui archivio risulta esser quelle pitture di mano di Gregorio Guglielmi.

(1) Rovere, Viale, Brinckmann, *Filippo Juvarra, op. cit.,* p. 92.
(2) Rovere, *op. cit.,* p. 173.
(3) Fiocco, *op. cit.,* pp. 30-31.
(4) Vesme, *Schede manoscritte, op. cit.*
(5) Viale, *op. cit.*
(6) G. Fiocco, *Cento antichi disegni veneziani,* Venezia, 1955, p. 17.
(7) Andreina Griseri, *Gregorio Guglielmi a Torino,* in « Paragone », n. 69, Firenze, 1955, pp. 29-38.
(8) Pedrini, *op. cit.,* p. 54.

Tavola XXIX

SALA DEL CONSIGLIO

Soffitto intagliato da PIETRO BOTTO e FRANCESCO BORELLO
Decorazioni e arredamento su disegni di PELAGIO PALAGI

Questa sala che sotto Carlo Alberto prese il nome di « Sala del Consiglio di confèrenza », con altri ambienti attigui si trova in « una delle parti dell'edifizio in cui pare siano state conservate delle stanze quasi intiere di tempi anteriori all'edificazione del nuovo palazzo » (1): ciò che conferma la tesi esposta nell'introduzione, che il Palazzo del Vescovo esisteva ancora, restaurato e abbellito sul principio del Seicento, quando fu decisa verso la metà del secolo la costruzione dell'attuale Palazzo Reale, e che varie sue strutture furono utilizzate incorporandole nel nuovo edificio. « Camera delle alcove di Madame Reale » fu detta questa sala, chiamata anche « Stanza del Sonno » dal dipinto di Giovanni Miel, *Il sonno di Annibale fra gli Iberi* al centro del soffitto, nella seconda metà del Seicento; e infatti due alcove ornatissime di intagli in legno dorato si aprivano nella parete a settentrione, chiuse verso la sala da frontispizi forniti di porte a specchi e cristalli, che, disfatte nel 1690, furono poi applicate altrove, nella « Camera dell'alcova » verso il cortile (v. Tavola III) e in altri ambienti. Sotto il governo di Napoleone I la sala fu « Cabinet de S. M. l'Empereur » (2). Il magnifico soffitto in legno scolpito e dorato è opera dell'intagliatore Pietro Botto, anteriore al 1660, anno in cui fu aggiunto da Francesco Borello il fregio inferiore; il tutto fu dorato da Stefano Pasero (3). Il rimaneggiamento dell'ambiente fu iniziato nel 1836 per volontà di Carlo Alberto da Pelagio Palagi, ed è quindi una delle prime opere torinesi dell'artista bolognese (1775-1860), giunto un paio d'anni innanzi nella capitale subalpina, chiamato ad insegnare all'Accademia Albertina e ad assumere la direzione dei lavori di decorazione nel Palazzo Reale col titolo di « Pittore preposto alle decorazioni dei Reali Palazzi ». Trascriviamo dal libro del Rovere: « Gli ornamenti attuali delle pareti furono fatti dall'anno 1836 in avanti, secondo i disegni del cav. Palagi; gli scultori in legno Gabriele Capello (Moncalvo) e Giovanni Battista Ferrero, ed il modellatore in carta pesta Diego Marielloni lavorarono attorno alle porte, finestre ed all'imbasamento; il Capello in particolare eseguì la scultura delle suppellettili; i lavori della specchiera furono modellati da Francesco Somaini. Il cav. Giuseppe Gaggini scolpì con molta diligenza in marmo di Carrara l'ornato del camino, ma questo poi fatto dorare perdette assai della sua bellezza. I quattro grandi candelabri di stile greco, e con molto buon gusto disegnati, furono gettati in bronzo verso il 1840 nella fonderia Viscardi di Milano ». Sul tavolino dorato, sorretto da quattro Vittorie alate, di un « Impero » assai appesantito, al termine del Consiglio dei Ministri del 4 marzo 1848, il re Carlo Alberto firmò lo Statuto. Appesi alle pareti sono nove ritratti di personaggi della stirpe sabauda morti in fama di santità; quelli che si vedono in questa tavola sono, da sinistra a destra: la *Beata Lodovica,* dipinta dal Serangeli, il *Beato Amedeo IX,* del Bologna, il *Beato Bonifazio,* di Francesco Gonin, il *Venerabile Antonio,* del Cornaglia (quest'ultimo, monaco di S. Antonio di Ranverso, non appartenne alla Casa Savoia, ed il Cibrario rettificò l'errore). Il pavimento fu eseguito da Giorgio Vietto nel 1734. Delle trasformazioni neoclassiche del Palagi, di cui questa sala è chiara testimonianza, si è detto in passato tutto il male possibile, definendole « profanazioni » degli splendori decorativi preesistenti « per far trionfare la convenzionale freddezza di scolture e dorature insignificanti » (4). Occorreva invece un gusto sicuro e un grande equilibrio di fantasia per reggere con dei ritmi decorativi così severamente cadenzati, come sono quelli qui ideati dal fertile e sicurissimo disegnatore, il peso e il fasto dei motivi barocchi introdotti nella sala dai precedenti artefici.

(1) Rovere, *op. cit.*, p. 196.
(2) *Ibidem,* pp. 123, 124, 196, 197.
(3) Midana, *op. cit.*, p. 55.
(4) A. Stella, *Pittura e scultura in Piemonte,* 1842-1891, Torino, 1893, p. 12.

Tavola XXX

SALA DA BALLO

Architettura e decorazioni su disegni di PELAGIO PALAGI

Questo sontuoso salone (« puro greco, d'ordine corinzio », scrisse il Rovere), decorato « con venti grandi colonne di marmo bianco di Roccacorba, scannellate, con capitelli e con basi di bronzo dorato », è il risultato d'una delle più cospicue trasformazioni — attuata fra il 1835 ed il '42 — chieste da Carlo Alberto al suo artista di fiducia Pelagio Palagi; e questa volta non fu soltanto la decorazione sei-settecentesca ad esser sacrificata a un tardo neoclassicismo, ma le stesse struttura murarie vennero modificate (1). Rinunziando infatti al progetto degli ingegneri Mosca e Melano d'ingrandire l'ala a nord del palazzo per comprender nel suo centro, verso il giardino « antico », una nuova grande sala per i balli di Corte (2), il re preferì che questa occupasse lo spazio delle due « anticamere » seguenti la Sala della Guardia Svizzera verso il cortile, cioè la Sala degli Staffieri e la Sala dei Paggi, denominazioni che passarono ai due attigui ambienti verso la Piazzetta Reale. Si abbattè perciò il muro divisorio, grossi lavori di rafforzamento furono necessari per reggere il peso delle colonne, e scomparvero le decorazioni barocche che, come nelle due sale verso sud, risalivano al tempo di Carlo Emanuele II. In quelle due « anticamere », dove s'eran svolte anche varie feste di Corte, come quelle dei « Pastori », della « Verdura », dello « Zappatos », ai soffitti, ai fregi e ai soprapporta avevan fornito pitture il Caravoglia, Giovanni Bosso, Andrea Casella, Carlo Maccagno, Jan Miel, Amanzio Prelasca, il Tignola, il Demaret, il Carlone, Luigi Dosso, il Dauphin; ed altri pittori nel corso del Settecento avevan provvisto nuovi dipinti per sostituirne alcuni dei precedenti. Tutto ciò scomparve con la trasformazione del Palagi, il quale chiamò a provvedere gli ornati del soffitto a lacunari e gli intagli delle cornici e dell'architrave Gabriele Capello e Giovanni Battista Ferrero, i rosoni in cartapesta dorata e gli stucchi Diego Marielloni, i capitelli delle colonne, le cornici degli specchi e gli altri ornamenti in bronzo le fonderie di Giovanni Colla e di Luigi Manfredini, il camino in marmo bianco con cariatidi il Gaggini, le pitture affrescate con figure di danzatrici « alla pompeiana » tutt'intorno la sala Carlo Bellosio e Francesco Gonin, parte di quelle sui vetri smerigliati Giuseppe Borra. Il magnifico pavimento ad intarsi di vari legni, noce, ciliegio, carpino, olivo, mogano con filetti d'ebano e palissandro è opera di Gabriele Capello, ammiratissima all'esposizione industriale di Torino del 1839. La gran tela centrale del soffitto, ordinata da Carlo Alberto al Palagi che vi attese fin dal 1845, fu collocata soltanto intorno al 1858, e sostituita per quegli anni da « un'aria » dipinta dal Bellosio. Nella sua aulica compostezza questo ambiente frigido sì ma di straordinaria eleganza e d'un impeccabile ritmo decorativo è forse quanto di meglio il neoclassicismo « romantico » ha dato a Torino.

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 162, 163, 212-14.

(2) *Ibidem, op. cit.*, pp. 94, 95.

Tavola XXXI

SALA DI UDIENZA DELLA PRINCIPESSA DI PIEMONTE

Decorazione su disegni di PELAGIO PALAGI

Durante il soggiorno dei principi di Piemonte a Torino, dopo il matrimonio di Umberto di Savoia, in questa sala situata al secondo piano del Palazzo Reale la principessa di Piemonte dava udienza; di qui il nome attribuito di recente e poi rimasto a questo sontuoso ambiente. Dal soffitto a cassettoni fortemente incavati al pavimento alle porte ai mobili alla tappezzeria, l'insieme della decorazione e dell'ammobiliamento reca l'impronta del gusto di Pelagio Palagi con perfetta unità di stile. Questo potrà essere discusso, ci si potrà anche rammaricare che il rimodernamento del palazzo, voluto da Carlo Alberto, abbia fatto sparire qui le decorazioni sei-settecentesche (del resto abbondantemente documentate in altre parti del palazzo), ma si dovrà riconoscere che questo tardo neoclassicismo ha una sua aulica, regale suggestione. Le pitture del soffitto sono da ascriversi alla scuola del Palagi, che, allievo a Roma del Camuccini, già nel 1818 a Milano godeva di tanto prestigio da poter rivaleggiare poco più tardi con l'Hayez. Del resto, è nota l'ammirazione dello Stendhal per i suoi ritratti, in verità notevolissimi per fermezza di disegno e finezza di chiaroscuro, come quello del nobile Pietro Lattuada e l'altro del sacerdote Francesco Bossi, entrambi della raccolta d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano (1).

(1) Ugo Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, 1929, pp. 71, 72, 173; Giacomo C. Bascapè, Emilia Spinelli, *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano dal XV al XX secolo*, Milano, 1956, pp. 113, 191, 192, 193.

Tavola XXXII

SALA DI UDIENZA E CAPPELLA ATTIGUA

Decorazione e pittura di PELAGIO PALAGI

Si legge nel libro del Rovere (1) tante volte in questa pubblicazione citato: « Pare che questa già sia una delle stanze di un anteriore edifizio... stata conservata coll'edificazione del Palazzo Nuovo ». Essa infatti è situata nel padiglione dell'angolo sud-est di Palazzo Reale, attigua alla Sala del Consiglio (già delle Alcove) alla quale si saldava la Galleria del Castello; e perciò l'« anteriore edificio » altro non era che il Palazzo del Vescovo, e più specificatamente la già ricordata ala « del Paradiso ». Poichè la sala fu uno dei primi ambienti decorati del nuovo palazzo, già nel 1660 era provvista d'un soffitto con ornamenti dorati; ma Carlo Emanuele II ne ordinò prima un arricchimento di rosoni e di cornici nel fregio poi il rifacimento, su disegni — afferma il Rovere (2) — di Carlo Morello, esecutori Bartolomeo Botto e a Quirico Castelli nel 1662 e '63. Il Midana (3) dubita di questo rifacimento, e precisa che l'attuale soffitto in legno scolpito e dorato fu iniziato da Pietro Botto e finito dal figlio di lui Bartolomeo nell'estate del 1661, avendo questi rifatto anche il fregio per ordine del duca. Doratore dell'opera, Stefano Musso. Molto più tardo il pavimento, eseguito fra il 1732 e il 1737 da Giorgio e Gaudenzio Vietto, forse su disegno del Juvarra (4), adoperando i legni destinati al pavimento della Galleria del Daniele, da « farsi fare », secondo l'ordine del re, « dal minusiere Giorgio Vietto... sotto l'istruzione e disegno del ... sig. Cav. e Abbate Juvara ». Viceversa il Rovere (5) scrisse che il pavimento fu costruito nel 1685 da Andrea Rosso, detto il Pavia. Di Giovanni Luigi Tuffo e Giovanni Battista Grattapaglia sono i venti quadretti del fregio, simboli di amore e fedeltà coniugale accompagnati da motti dettati dal Tesauro, oppure figure emblematiche (per questo la sala fu anche detta « degli Enigmi ») con corone, scettri, cuori, gigli, lettere iniziali dei nomi di Carlo Emanuele II e di Francesca d'Orléans. Ma il particolare qui pubblicato mostra soltanto il rifacimento decorativo effettuato nel 1837-38 sotto la direzione di Pelagio Palagi. In quest'angolo della sala, come nell'attigua cappella sul cui altare sta una raffaellesca (d'un Raffaello visto attraverso il Mengs o addirittura il Pecheux) *Sacra Famiglia* dipinta dallo stesso Palagi, e nella tavola sorretta da cariatidi, nella sedia, nel candelabro, nel battente dorato e nell'incorniciatura della porta, nel disegno della tappezzeria, l'unità stilistica è perfetta. Un rigoroso artigianato, cioè l'*équipe* che lavorò nella Sala del Consiglio e negli altri ambienti trasformati dal Palagi, modellando, intagliando e plasticando, seppe anche qui interpretare a meraviglia il gusto « greco » dell'artista bolognese, al quale si potrà rimproverare d'aver apparentemente spento con una scolastica erudizione neoclassica la favilla della fantasia, ma si dovrà riconoscere una rara coerenza di linguaggio nella sua espressione e un nitore esecutivo degno dei maggiori artefici che nel Palazzo Reale di Torino l'avevan preceduto.

(1) Rovere, *op. cit.*, p. 196.
(2) *Ibidem*, pp. 121-122.
(3) Midana, *op. cit.*, p. 54.
(4) *Ibidem*, p. 52.
(5) Rovere, *op. cit.*, p. 123.

Tavola XXXIII

SALA DELLE GUARDIE DEL CORPO

Particolare dell'arazzo « L'Aria e Giunone »

Già un secolo fa, testimonia il Rovere, (1) la « Sala delle Guardie del Corpo », precedentemente chiamata « Sala delle Dignità » ed anche « dei Gentiluomini Arcieri » (il vasto ambiente servì varie volte ora per apparati funebri quali l'esposizione al popolo delle salme di Carlo Emanuele II e di Carlo Emanuele III, ora per festose e sfarzose cerimonie come il grande ballo offerto nel 1782 ai « Conti del Nord », cioè ai sovrani di Russia che viaggiavano sotto questo nome), era adorna di arazzi. Ma si trattava, sempre secondo il Rovere, d'arazzi della Manifattura torinese, ufficialmente istituita da Carlo Emanuele III il 17 luglio 1737, benchè praticamente già attiva fin dal 1731 sotto la direzione di Vittorio Demignot, il quale, perfezionatosi nell'arte dell'arazzo a Bruxelles, aveva poi lavorato a Roma ed a Firenze (2). Nel 1737 un altro arazziere, Antonio Dini, fu posto a capo di un laboratorio di basso liccio, di nuova costituzione. L'attività dell'arazzeria torinese è strettamente legata al nome del Beaumont, che ideò buona parte delle serie da essa tessute. Fra i pittori che provvidero i cartoni grandi si rammentano Ignazio Nepote, Matteo Franceschini, Matteo Boys, Clemente Scarzella, Andrea Martinez, Felice Manassero, Giovan Domenico Molinari, Vittorio Rapous, Giovanni Pietro Romegialli, Vittorio Blanchery, Vittorio Amedeo Cignaroli, Angela Palanca, Francesco Antoniani, Mariano Rossi, Benedetto Pecheux. Come ideatori di bozzetti van ricordati anche Francesco Fariano, Francesco De Mura, Lorenzo Pecheux, dal 1777 direttore dell'Accademia torinese di Belle Arti (3). Successore di Vittorio Demignot nella direzione della manifattura fu suo figlio Francesco nel 1743, cui subentrò dopo il 1775 il mediocre Antonio Bruno. Nel 1799, esiliati i Savoia, la fabbrica venne chiusa, ma il Bruno continuò a lavorare qualche tempo per conto suo firmando un arazzo nel 1802. Carlo Felice con Regio Biglietto del 30 dicembre 1823 ristabiliva l'arazzeria, sempre col Bruno direttore. Nel 1832 si chiudeva definitivamente la Regia Manifattura di Torino. Con questa però non ha nulla a che fare il bellissimo arazzo di cui qui si pubblica un particolare, e che uscì invece dalla « Manufacture Royale » istituita da Luigi XIV nel 1664 a Beauvais. Il paramento appartiene alla serie degli « Elementi » (il *Fuoco* personificato da Vulcano, l'*Acqua* da Nettuno, la *Terra* da Cibele e Cerere, l'*Aria* da Giunone), tessuta probabilmente fra il 1690 ed il '95, e perciò sotto la direzione, durata dal 1684 al 1705, del grande arazziere Philippe Béhagle, il cui nome si legge sul bordo di quest'arazzo che rappresenta l'allegoria dell'*Aria*. I modelli per la serie degli « Elementi » furono disegnati da Charles Le Brun, ed i bozzetti vennero ingranditi da una schiera di artisti, Yvart le Père, Moilon, Delarque, Duhamel, Genoels, Dubois, nel 1664. La serie completa comprende quattro arazzi grandi e quattro « entrefenêtres ». La prima edizione fu tessuta con grande abbondanza d'oro ai Gobelins, nei laboratori d'alto liccio del Jans, del Laurent, del Lefebvre, terminata nel 1669 e da Luigi XIV donata al Granduca di Toscana (attualmente è divisa fra Palazzo Pitti, gli Uffizi, il Palazzo Comunale di Siena). Parecchie furono poi, per un lungo periodo d'anni, le repliche fatte dai Gobelins. Ma nel 1690 i cartoni si trovavano a Beauvais per esser tradotti in arazzi con la tecnica abituale di basso liccio di questa Manifattura Reale. Perciò rispetto alle edizioni dei Gobelins questa serie risulta eseguita in controparte, e vi si nota inoltre una fattura assai più semplice e sbrigativa, ma viceversa una maggior ricerca di piacevolezza ornamentale. Anche i bordi sono diversi, di carattere francamente decorativo. Le serie degli « Elementi » tessute a Beauvais sono tutte prive di « entrefenêtres ». Quella del Palazzo Reale di Torino è probabilmente l'unica che ci sia giunta completa.

(1) Rovere, *op. cit.*, pp. 108, 191, 192.

(2) Augusto Telluccini, *L'arazzeria torinese, op. cit.;* Mercedes e Vittorio Viale, *Arazzi e tappeti antichi,* Torino, 1952, pp. 108-109, 117, 124-129.

(3) L. C. Bollea, *Lorenzo Pecheux, Maestro di pittura nella R. Accademia delle Belle arti di Torino,* Torino, 1942, p. 133 e seguenti, e p. 307 e seguenti.

BEHAGLE
AIR

Tavola XXXIV

SALA DEL CONSIGLIO

Veduta del giardino a levante con la fontana di SIMONE MARTINEZ

La storia del Giardino Reale di Torino è stata minutamente narrata da Roberto Carità (1), il quale in base a documenti inconfutabili ne ha rivendicato il progetto al più celebre architetto di giardini del Seicento europeo, il francese Andrea Le Nôtre, correggendo così la vecchia attribuzione del Poretti (2) — accolta da quasi tutti gli autori seguenti — a François Duparc che fu semplicemente, tra la fine del secolo XVII e il principio del XVIII, « sovrastante », cioè soprintendente, a tutti i giardini ducali, e specificatamente « giardiniere » della Venaria. Quando si parla del giardino del Palazzo Reale di Torino bisogna distinguere il giardino « antico », esistente fin dal tempo di Emanuele Filiberto a levante del palazzo poi denominato « di S. Giovanni » (v. Introduzione), ch'è quello quadrangolare, disegnato sotto Carlo Emanuele II da Carlo Morello « all'Italiana » che si vede nella stampa col Bastion Verde del *Theatrum Sabaudiae* (3), dal giardino che si può chiamare « nuovo » risultante dall'ampliamento di Torino voluto da Carlo Emanuele II con la conseguente costruzione di nuovi bastioni, dei quali ancora esistono il Bastion Verde col relativo « Garittone » e il Bastione di S. Vittorio. Fra l'uno e l'altro il Le Nôtre ebbe a disposizione un'area di circa 80.000 metri quadrati, che nel progetto del 1697 — steso dall'artista all'età di 85 anni — sistemò modificando parzialmente il giardino « antico » a nord, e creando in quello « nuovo » a levante una semplice ma suggestiva architettura arborea articolata in un ventaglio di viali, ed alla quale serve quasi da accesso l'ampia radura occupata da due enormi aiuole e dal « miroir d'eau » fiorito di ninfee ch'è quello riprodotto in questa tavola, e nel cui centro più tardi fu collocato il grande gruppo di Nereidi e Tritoni scolpito da Simone Martinez. I lavori per la costruzione dell'immenso giardino si protrassero fino al 1702 (4) sotto la direzione non già del Duparc ma di un allievo del Le Nôtre, il De Marne, espressamente inviato a Torino (5). Riportiamo dal Rovere questa interessante nota: « Il vecchio giardino, incominciato ai tempi di Emanuele Filiberto, ed abbellito da Carlo Emanuele I e da Carlo Emanuele II, aveva nel centro una grande vasca costruita nel 1663, chiamata *il Rondò*, con sedici statue di marmo di Frabosa e con giuochi d'acqua, che, per mezzo di un canale, si derivava dal luogo chiamato *il Martinetto* fuori di Porta Susa » (6). Il Carità si domanda quando questa vasca fu demolita e dove furono trasportate le statue che la decoravano. Lo lascia intendere il Rovere descrivendo la vasca del giardino di levante riprodotta in questa tavola: « Attorno a questa vasca vedonsi venti altre statue, delle quali le sedici minori, *che in prima già stavano a decorazione del vecchio giardino,* furono scolpite verso gli anni 1663-1664 da Bernardino Quadri, Mattia Solaro, Giacomo Rosso, Antonio Casella, Pietro Mari e Salvatore Musso. Le altre quattro più grandi, rappresentanti *Le Stagioni, sono pure del* Martinez » (7). Le date 1663-64 vanno corrette in '64-'65, anni in cui furon pagate al Quadri e al Casella le loro statue (8). Secondo il Carità le quattro statue delle *Stagioni* sarebbero opera del Ladatte e non di Simone Martinez. Quanto all'opera di quest'ultimo nel gruppo col quale « circa il 1750 » Carlo Emanuele III volle ornare il « miroir d'eau » del Le Nôtre, valga la nota del Rovere (9): « Il Martinez scolpiva i marmi; Francesco Ladatte, i bronzi, e specialmente quattro gruppi rappresentanti gli *Elementi;* il macchinista Isacco Mattei eseguiva la macchina per i giuochi d'acqua, e ne faceva i tubi di diramazione il fonditore Carlo Bianco. Dal mezzo della vasca slanciavasi nell'aria un altissimo getto ».

(1) Roberto Carità, *Il Giardino Reale di Torino opera sconosciuta del Le Nôtre,* in « Bollettino d'Arte », Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, aprile-giugno 1954.
(2) Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités,* Torino, 1819, p. 58.
(3) *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis,* Amsterdam, Blaeu, 1682.
(4) Rovere, *op. cit.,* p. 223
(5) Carità, *op. cit.,* p. 157.
(6) Rovere, *op. cit.,* p. 222.
(7) Rovere, *opc. cit.,* p. 186.
(8) A. Baudi di Vesme, *op. cit.,* pp. 630, 646.
(9) Rovere, *op. cit.,* p. 223.

INDICE

Presentazione . . . . . *pag.* 5

Il Palazzo Reale di Torino . . . . . » 13

LE OPERE:

Sala del Trono del Re - Soffitto disegnato da Carlo Morello - Dipinto centrale di Jan Miel . . . . . Tav. I

Sala del Trono del Re - Dipinto di Jan Miel - (Particolare della tavola precedente) » II

Sala degli Staffieri - Soffitto disegnato da Carlo Morello - Dipinto centrale di Carlo Dauphin (Delfino) . . . . . » III

Camera dell'Alcova - Decorazioni su disegni di Carlo Morello . . . . . » IV

Sala di Parata di Madama Felicita - Decorazioni su disegni di Carlo Emanuele Lanfranchi - Pitture di Daniele Seyter . . . . . » V

Sala di Parata di Madama Felicita - Particolare dell'affresco di Daniele Seyter . » VI

Camera da Letto della Regina - « Il Giorno » e « La Notte », pitture di Daniele Seyter . . . . . » VII

Galleria del Daniele - « L'Aurora » di Daniele Seyter . . . . . » VIII

Galleria del Daniele - Particolare col camino su disegno di Pelagio Palagi . . » IX

Gabinetto attiguo alla Galleria del Daniele - Pitture di Claudio Francesco Beaumont - Maioliche di Carlo Antonio Grue . . . . . » X

Gabinetto attiguo alla Galleria del Daniele - Maioliche di Carlo Antonio Grue . » XI

Sala del Caffè - Pitture di Daniele Seyter, Claudio Beaumont, Vittorio Maria Bigari » XII

Stanza di Studio del Principe di Piemonte - « Venere sul cocchio tirato da cigni », soffitto di Claudio F. Beaumont . . . . . » XIII

Camera già da Letto di Vittorio Emanuele II - Decorazione su disegni di Benedetto Alfieri - Soffitto di C. F. Beaumont - Soprapporta di F. De Mura » XIV

Gabinetto di Toeletta della Regina - Decorazione su disegno di Benedetto Alfieri Tavolino con libreria e scaletta di Pietro Piffetti . . . . . » XV

Gabinetto di Toeletta della Regina - Particolare della volta dipinta da Claudio Francesco Beaumont . . . . . » XVI

Gabinetto Cinese - Decorazione con lacche originali e imitazioni ideata da Filippo Juvarra . . . . . » XVII

Gabinetto Cinese - (Particolare della tavola precedente) . . . . . » XVIII

Gabinetto Cinese - (Particolare della tavola XVII) . . . . . » XIX

Gabinetto Cinese - Particolare del soffitto dipinto da Claudio Francesco Beaumont » XX

Gabinetto del Pregadio della Regina - Decorazioni di Lorenzo Bononcelli, Pietro Vidari, Giuseppe Valle, Pietro Massa - Pitture di Carlo Andrea Van Loo e Antonio Michele Milocco . . . . . » XXI

Gabinetto del Pregadio della Regina - Particolare della decorazione pittorica di Lorenzo Bononcelli . . . . . » XXII

Gabinetto del Pregadio della Regina - Dipinto di Carlo Andrea Van Loo . . » XXIII

Cappella Privata della Regina - Decorazione su disegni di Benedetto Alfieri - Pittura di Carlo Maratta . . . . . » XXIV

Sala della Colazione - Orologio di Francesco Ladatte - Parafuoco di Giuseppe Maria Bonzanigo . . . . . » XXV

Sala della Colazione - Parafuoco di Giuseppe Maria Bonzanigo . . . . . » XXVI

Alcova Attigua alla Sala della Colazione - Pitture e decorazioni di C. F. Beaumont, F. Tamiati, G. Gianotti . . . . . » XXVII

Camera Prima degli Archivi - « Le Quattro Parti del Mondo », affresco di Gregorio Guglielmi - (Particolare) . . . . . » XXVIII

Sala del Consiglio - Soffitto intagliato da Pietro Botto e Francesco Borello - Decorazioni e arredamento su disegni di Pelagio Palagi . . . . . » XXIX

Sala da Ballo - Architettura e decorazioni su disegni di Pelagio Palagi . . . » XXX

Sala di Udienza della Principessa di Piemonte - Decorazione su disegni di Pelagio Palagi . . . . . » XXXI

Sala di Udienza e Cappella Attigua - Decorazioni e pittura di Pelagio Palagi . . » XXXII

Sala delle Guardie del Corpo - Particolare dell'arazzo « L'Aria e Giunone » . . » XXXIII

Sala del Consiglio - Veduta del giardino a levante con la fontana di Simone Martinez . . . . . » XXXIV

FINITO DI STAMPARE NEL FEBBRAIO 1959
PRESSO LE ARTI GRAFICHE
AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILANO

AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILANO